سلسلۂ مطبوعات مکتبۂ ابراہیمیہ

کردار اور افسانہ

یعنی

دنیائے افسانہ

حصہ دوم

از

عبد القادر سروری ایم اے ال ال بی

مددگار پروفیسر اردو و فارسی کلیہ جامعہ عثمانیہ

حیدرآباد دکن

مصنف دنیائے افسانہ، ترتیب تفصیلی فہرست اردو مخطوطات کتبخانہ

کلیہ جامعہ عثمانیہ۔ مدیر مجلہ مکتبہ وغیرہ

ناشر

مکتبہ ابراہیمیہ۔ اسٹیشن روڈ حیدرآباد دکن

۱۹۲۹ء

قیمت

میں اس ناچیز ادبی تصنیف کو

عالیجناب نواب ڈاکٹر سر حیدر نواز جنگ بہادر بالقابہ

کے اسم گرامی سے معنون کرنیکی عزت حاصل کرتا ہوں

اپنی علم دوستی اور علم پرستی کے علاوہ نواب صاحب نے

جامعۂ عثمانیہ کی جو عظیم الشان تاسیسی خدمت

انجام دی ہے اس سے

جامعہ کی ہر علمی پیداوار آپ کی ممنون احسان ہے

فہرست مشتملات

دیباچہ

حصہ اول

اشخاص قصہ

حصہ دوم

کردار نگاری

حصہ سوم

مشہور افسانوں کے کردار

صفحہ

ب میر انیس اور عون و محمد کا کردار

ج حافظ نذیر احمدؒ اور ان کے قصے کا نسائی کردار

۵ عمرو عیار

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

"دنیائے افسانہ" میں میں نے فن افسانہ نگاری کے وسیع
مسلمہ اور ابتدائی عام فہم اصول پیش کرنے کی کوشش کی تھی اس کے ساتھ
اردو افسانوں کے ارتقا پر بھی روشنی ڈالی گئی۔ اس سے میرا یہ مقصد تھا
کہ یہ اہم فن جو اردو زبان سے اپنی نئی صورت میں ابھی ابھی روشناس
ہوا ہے، ابتدا ہی سے مانوس ہو جائے اور ممکن ہو تو ہماری زبان کے
افسانہ نگاروں کو اس شریف فن کے سکھانے میں نہیں، سمجھانے میں مدد دے
وہ یہ نہ سمجھیں کہ ان کا یہ ذوق خامہ فرسائی ایک وقتی دلچسپی سے زیادہ
اہمیت نہیں رکھتا۔ بلکہ وہ یقین کریں کہ ان کا کام ایک اعلیٰ فن لطیف کی
خدمت ہے وہ چاہیں تو اس سے ایک قوم، بلکہ ایک عالم کو اکسانے
سنوارنے اور مہذب بنانے کا کام لے سکتے ہیں اس کے ذریعہ وہ قوم کے
دل میں گھس سکتے ہیں۔ ہر دلعزیز بن سکتے ہیں اور بڑے بڑے علمی سیاسی
تمدنی یا فنی مسائل باتوں باتوں ان کو سکھا سکتے ہیں۔ اس سے زیادہ خدمت

قوم، بنی نوع انسان، اور ملک کی کیا ہو سکتی ہے؟

یہ سب کچھ ہو سکتا ہے۔ لیکن ہتھیار کو استعمال کرنے سے پہلے اس کے طریقہ استعمال کو سمجھ لینا چاہئے، پھر مشق سے اس پر قدرت حاصل کرنے کی ضرورت ہے تب ہی حسب خواہش کام لیا جا سکتا ہے۔

دنیائے افسانہ کی اشاعت کے وقت سے اردو افسانہ نویسی کی اس خدمت کا خیال دلنشین رہا چنانچہ کردار یا سیرت قصہ سے متعلق کچھ مواد بھی فراہم ہو گیا تھا۔ اسی اثنا میں ایک انگریزی کتاب "دی اسٹڈی آف اے ناول" دستیاب ہوئی جس میں ناول کے تمام اہم پہلوؤں پر کافی روشنی ڈالی گئی تھی، اس کے مطالعہ کے بعد اشخاص قصہ اور کردار نگاری سے متعلق جس قدر معلومات اس سے حاصل ہو سکتی تھیں اخذ کر لیں۔ اصول اور مبادی کے حصہ سے متعلق کافی مواد جمع ہو گیا انہیں اصولوں کی روشنی میں بعض مشہور افسانوں کے کردار جانچے گئے اور ان پر فنی تنقید بھی لکھی گئی۔

اس مواد کو کتاب کی شکل میں شائع کر دینے کا خیال پیدا ہوا بعض ادب آشنا دوستوں نے اس پر اصرار کیا ڈاکٹر سید محی الدین قادری ایم اے، پی ایچ ڈی (لندن) نے جن کے ذوق ادب اور جن کی اردو خدمات سے میں ہمیشہ متاثر رہا ہوں، میری اس تجویز کو بہت پسند کر کے فوراً شائع کر دینے کی رائے دی۔

مرحوم مولوی عنایت اللہ خاں صاحب ایک دفعہ اُن کے

آخری ایام میں اسی موضوع پر گفتگو ہوئی۔ مرحوم ادبی کرداروں سے اردو زبان کی اجنبیت کو بے حد محسوس کر رہے تھے۔ اس کتاب کا خیال کر اس کو اس کمی کی تلافی سمجھا مگر افسوس ہے کہ وہ اس کو کتاب کی شکل میں نہ دیکھ سکے۔

ان ہمت افزا پسندیدگیوں کا نتیجہ "افسانہ اور کردار" کی اشاعت ہے۔ اس کی اشاعت میں میں نے جلدی کی۔ کیونکہ "دنیا کی مشہور زبانوں میں افسانوں کی حالت اور ان کے ارتقا خصوصاً اردو افسانوں پر ایک بسیط کتاب کے لکھنے کا خیال میں نے دنیائے افسانہ کے دیباچہ میں ظاہر کیا تھا اس کی تکمیل بھی کرنی تھی اب تک مختلف ملکوں کے افسانوں پر کافی مواد جمع ہو چکا ہے اور امید ہے یہ کتاب بھی جلد شائع ہو جائیگی۔

مجھے اس کا افسوس ہے کہ اردو ناولوں میں جس قسم کے ادبی کرداروں کا میں متلاشی تھا بہت کم دستیاب ہو سکے ابھی زبان کی پیدائش ہی کا عرصہ نہیں ہوا جو افسانے خود ہماری زندگیوں کا عکس ہیں بے حد کم ہیں۔ سرشار کے کردار حیات اصلی کی کہیں کہیں خوبصورت جھلک پیش کرتے ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے ہر شخص قصہ میں اپنی اصلی کردار یا سیرت بری طرح متزلزل ہو جاتی ہے اس سے کردار کی یکسانیت اور اس کے استقلال کو نقصان پہنچتا ہے اور شخص قصہ فسانہ نگار کے ہاتھ کی کٹھ پتلی بن جاتا ہے جس کو وہ جس طرح چاہتا ہے نچاتا ہے ہر شخص کی زندگی کا ایک معین اصول ہوتا ہے جو اس کی فطرت کا نتیجہ ہوتا ہے

پیدا کردہ ہوتا ہے زندگی کے پُرپیچ وخم راستوں میں بھی یہ اصول موڑا یا توڑا نہیں جا سکتا۔ یہی چیز قدیم اشخاص قصہ کی اور موجودہ اشخاص کی سیرت میں حد فاصل کا کام دیتی ہے جس طرح زندہ انسان کا اصلی کردار اصول زندگی، سیرت اور جبلت کی صورت میں ہر خم وپیچ میں بھی بتدریج قایم رہتا ہے اسی طرح اشخاص قصہ میں اس کا مستقل رہنا ضروری ہے۔

شرر کے افسانوں کی بہت سی خوبیوں میں ان کے کرداروں کے اسقام شاید چھپ جاتے ہیں تاہم جب کسی اعلیٰ پایہ کردار کی تلاش کے لئے ان کے افسانوں کے ورق الٹئے تو بڑی مایوسی کے ساتھ نظریں ہٹ جاتی ہیں شرر کے اہم اور غیر اہم اشخاص قصہ میں ہم کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے کوئی امتیاز محسوس ہی نہیں کر سکتے یہی چیز کسی خاص شخص قصہ کے کردار کو ان اوراق میں پیش کرنے سے مانع ہوئی۔

حافظ نذیر احمد فطرت انسانی سے اچھی طرح واقف تھے انھوں نے حالی کے اصول پر عمل کیا۔

دنیا پہ جب تلک کہ مسلط ہے ابلہی دنیا طلب کو چاہئے ابلہ فریب ہو

اور اعلیٰ مدارج حاصل کئے۔ انگریز تک ان سے بے حد خوش تھے یہ چیز تعارت ہے ان کی قوت کردار نگاری کا۔

موجودہ ناول نگاروں میں مرزا رسوا، راشد الخیری، ظفر عمر اور پریم چند میں سے مرزا رسوا کے افسانوں کے بعض کردار بہت اچھے ہیں۔ راشد الخیری کے اشخاص قصہ کے ہجوم میں سب ہی اچھے اور سب ہی

برے ہیں۔ اس کا انحصار نقطۂ نظر پر ہے۔ کسی پر کسی کو ترجیح کی کوئی وجہ
نہیں۔ ظفر عمر، اور پریم چند کے قصوں میں سے اول الذکر کے قصے
''نیلی چھتری'' کے ہیرو کا کردار بے حد دلچسپ ہے اور آخر الذکر کے قصے
''بازارِ حسن'' کی ہیروئین کے کردار میں ایک حیرت انگیز استقلال کا ثبوت ملتا ہے
''چوگانِ ہستی'' میں سورداس بھی سبق آموز ہے لیکن ان تمام خوبیوں کے باوجود کسی میں کوئی عمومی
اصول زندگی میری سمجھ میں نہ آسکا جس کو میں پیش کرنا چاہتا تھا۔ ممکن
ہے کہ اردو افسانوں پر تفصیل کے ساتھ لکھنے تک مجھے اپنی رائے بدلنی
پڑے۔ بہرحال بحالت موجودہ میں نے زیادہ تر اشخاص قصہ ایسے افسانوں
سے چنے ہیں، جس کا مستند ہونا نقادوں کے پاس مسلّم ہے۔ نجم النسا
میر حسن کے منظوم افسانے ''سحر البیان'' کا واحد معرکۃ الآرا کردار ہے
عمرو عیار کا مماثل تو شاید اردو کے سوا دوسری وسیع زبانوں میں
بھی مشکل سے مل سکے۔ عون و محمد ضمنی کرداروں کی حیثیت سے پیش
کئے گئے ہیں اور نعیمہ کے کردار کا استقلال حیات انسانی سے اسکی
مطابقت اور اس میں ادبی نزاکتیں بیان سے باہر ہیں۔ کتاب کے
خواہ مخواہ طویل ہو جانے کے احتمال سے زیادتی کا خیال نہیں آیا۔

امید ہے کہ موجودہ حالت میں یہ کتاب اشخاص قصہ اور ان کے
کرداروں کی خوبیوں کے سمجھانے میں کچھ نہ کچھ مدد دے سکیگی۔ رہنمائی
تو فطرت ہی سے ہوتی ہے لیکن اس کتاب کے مطالعے سے افسانہ خواں
اور افسانہ نگاروں کے دل میں ادبی کرداروں کی اہمیت کے خوابیدہ احساس کی

بیداری کی توقع کچھ زیادہ نہ ہوگی۔

اشخاص قصہ کی اصطلاح پر کتاب کے متن میں بحث کی جا چکی ہے اشخاص قصہ کی زندگی کے اصول کے لئے ہم نے اپنے مرحوم پروفیسر وحید الدین سلیم کی وضع کردہ اصطلاح "کردار" کا استعمال بے تکلف ہر جگہ کیا ہے۔ حالی نے بھی کردار کا لفظ سیرت کیلئے اپنے دیوان میں استعمال کیا ہے

آخر میں انجمن امداد باہمی مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد دکن کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں جس کی سعی سے میری پہلی کتاب "دنیائے افسانہ" شائع ہوئی۔ مکتبہ نے بعض بہترین تصنیفات کو اردو دنیا سے روشناس کروایا۔ اس کا سہرا درحقیقت مکتبہ کے ہمدرد اور ایثار پسند بانی مولوی مرزا مظفر بیگ کے سر ہے جن کی بنیادی کوشش نے مکتبہ کو اردو کی کسی حقیقی خدمت کے قابل بنایا۔

اشاریہ کی ترتیب میں مجھے میرے دو عزیز طلبہ عزیز احمد صاحب اور محمد محی الدین صاحب متعلمین کلیہ جامعہ عثمانیہ سے مدد ملی۔ ان دونوں کو ادب اردو خصوصاً افسانوں سے بڑی دلچسپی ہے۔

سلطان شاہی۔ حیدرآباد دکن
۲۱ر اکٹوبر سنہ ۱۹۲۹ عیسوی

عبدالقادر سروری

حصّۂ اوّل

حصہ اوّل

اشخاصِ قصہ

(۱)

اشخاصِ قصہ کی ترتیب

اشخاصِ قصہ، پلاٹ اور اسلوب کے اجزائے ترکیبی میں سے ہیں۔ رزمیہ
ڈراما اور افسانہ، پلاٹ اور اسلوب کی تین بڑی شاخیں ہیں۔ ان تینوں
میں چند فرضی یا اصلی اشخاص کے واقعات بیان کئے جاتے ہیں اور
یہی اشخاصِ قصہ کہلاتے ہیں۔ اس اصطلاح کو ہم یہاں انہیں مخصوص معنوں میں
استعمال کریں گے جن کے لئے اردو میں بعض وقت رجالِ داستان
اور انگریزی میں ہمیشہ ڈرامیٹس پرسونی کی اصطلاحات لائی جاتی
ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ رزمیہ ڈراما اور افسانے میں اشخاصِ قصہ
کا موجود ہونا ضروری ہے تاہم ان میں سے ہر ایک میں اشخاصِ قصہ
کی تعداد اور حالت بلحاظ ضرورتِ فن مختلف ہوتی ہے۔ اول

میں ہر قسم کے اشخاص قصہ صحیح پیش کیے جاتے ہیں لیکن ڈراما میں وہی اشخاص قصہ قائم رکھے جاتے ہیں جن کے بغیر پلاٹ پیدا نہیں ہو سکتا دوسرے الفاظ میں ڈراما میں غیر اہم اشخاص کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔ اسی امر کو ہم یہاں ایک مثال کے طور پر ظاہر کرنا چاہتے ہیں "فلورا اور فلورانڈا" شر رکا ایک مشہور ناول ہے۔ اسی کو جب شرر نے ڈراما کے لباس میں پیش کرنا چاہا تو وہ بہت سے غیر اہم اشخاص کو چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ ناول کے وہ اشخاص قصہ جو ثانوی اور ضمنی ضرورتوں کے لئے پیدا کئے جاتے ہیں اسٹیج پر نہیں آ سکتے اسی طرح رزمیہ کے موضوع کی نوعیت اس بات کا موقع نہیں دیتی کہ اس میں اشخاص قصہ افسانے کے پیش کئے جائیں۔

ہر ناول کے اشخاص قصہ میں بعض اہم ہوتے ہیں اور بعض غیر اہم اشخاص قصہ وہ ہوں گے جن کے متعلق ناول نگار براہ راست کہہ رہا ہو۔ اس کے سوا باقی جتنے بھی اشخاص قصہ وستیاب ہوں گے وہ ثانوی اور غیر اہم ضرورتوں کے لئے پیدا کئے گئے ہوتے ہیں۔ یہ معلوم کرنے کے لئے کہ اشخاص قصہ میں کون زیادہ اہم ہیں ہم ان کو کئی طور پر ایک دوسرے سے ممتاز کر کے جانچ سکتے ہیں۔ مثلاً سب سے پہلا طریقہ یہ ہے کہ ہم اشخاص قصہ کو ذیل کے

تین شعبوں پر منقسم کرتے ہیں۔
وہ اشخاص قصہ جو ناول کے صفحات میں بذات خود پیش ہوتے ہیں اور اپنی بات چیت سننے کا بھی ہمیں موقع دیتے ہیں (متکلم) دوسرے وہ اشخاص قصہ جو اس میں شک نہیں کہ قاری کے سامنے پیش تو ہوتے ہیں لیکن اُن کی گفتگو سے اُس کے کان آخر تک نا آشنائے محض ہوتے ہیں (حاضر) اشخاص قصہ کی تیسری حالت وہ ہے جہاں نہ تو وہ خود ناول کی محفلوں میں تشریف لاتے ہیں اور نہ اُن کے مکالمات موجود ہوتے ہیں بلکہ اُن سے ہم صرف بہ حیثیت ایک غائب شخص کے روشناس کرائے جاتے ہیں "توبۃ النصوح" میں حضرت بی کا ذکر اسی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ بعض وقت اشخاص قصہ کا وجود ایک معنوی حیثیت رکھتا ہے۔ مثلاً "باغ و بہار" کا مصنف بصرہ کی شہزادی کا قصہ بیان تو کرتا ہے لیکن کہیں اُس کے ماں باپ جو بصرہ کے بادشاہ اور ملکہ ہیں اُن کا ذکر حوالۂ قلم نہیں کرتا۔ تاہم یہ لوگ ہمارے معہود ذہنی ہیں اُن کے وجود اور عدم کی فکر میں ہم نہیں پڑتے۔
کبھی کبھی خود مصنف بھی اشخاص قصہ کی محفل میں جا بیٹھتا ہے۔ مرزا رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" اس کی اچھی مثال پیش کرتا

ہے۔ جہاں مرزا رسوا خود ایک شخص قصہ ہیں۔ یہ طریقہ تو وہ ہے جس میں مصنف اپنے آپ کو علانیہ شخص قصہ بنا کر پیش کرتا ہے لیکن بعض مصنف اپنے ناول میں بہ تبدیل ہیئت اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔ نذیر احمد کی شخصیت نصوح، عارف وغیرہ کے بھیس میں اپنی جھلکیاں دکھا رہی ہے۔ شخص قصہ کا کام بعض ناول نگاروں نے بے جان چیزوں کو شخص بنا کر بھی لیا ہے۔ محمد اسمٰعیل نے ذیل کے منظوم قصے میں ذال کو ایک شخص قصہ بنا دیا ہے۔

"ایک لڑکی گجھارتی ہے وال دال کرتی ہے عرض یوں احوال" الاخر

کسی چیز کے ساتھ مرکزی اہمیت منسوب ہو جانے سے بھی وہ ایک شخص قصہ بن جاتی ہے۔ "نیلی چھتری"[1] کا مطالعہ اس کا کافی ثبوت ہوگا افسانوں کے ابتدائی ارتقائی دور میں خصوصاً اور موجودہ زمانے میں بھی کبھی کبھی شخص قصہ کی خدمات جانوروں کے سپرد کی جاتی ہیں رومانس یعنے داستانوں میں فوق فطری ہستیاں اور غیر مادی اشیا عام طور سے مثل شخص قصہ کے پیش کئے جاتے ہیں۔

ذیل میں ہم توبۃ النصوح سے اہم اشخاص قصہ کی مختلف حالتوں کو ایک جدول میں بہ لحاظ ابواب تقسیم کر کے دکھاتے ہیں۔ نقشہ میں حمزۂ نمبر ۱۷ "متکلم" "ح" "حاضر" اور "غ" "غائب" کے لئے رکھے گئے ہیں۔

---

[1] ملاحظہ ہو جنگل میں منگل ترجمہ ظفر علی خاں۔

فصل	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
نصوح	ح	م	ح	م	۰	م	غ	۰	م	م	م
فہمیدہ	غ	م	م	۰	م	غ	م	ح	م	م	م
کلیم	۰	غ	۰	۰	۰	۰	م	۰	غ	م	م
نعیمہ	۰	۰	۰	۰	م	۰	۰	م	غ	۰	ح
صالحہ	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	م	غ	۰	ح
حمیدہ	۰	غ	غ	۰	ح	۰	۰	غ	۰	۰	۰
حضرت بی	۰	۰	۰	غ	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰

(۴)
اشخاص قصہ کی تعداد

ناول میں کسی قدر پیچیدگی پیدا کرنے اور اس کی معاشرتی فضا کو سمجھنے میں اشخاص قصہ کی کثرت یا زیادتی بڑی معاون ثابت ہوتی ہے اگر ایک شخص قصہ ناول میں شروع سے آخر تک باقی رہے تو ظاہر ہے کہ پڑھنے والا اس کے کردار سے اچھی طرح واقف ہو سکے گا۔ علاوہ ازیں اس کی انفرادیت بھی نمایاں حیثیت حاصل کر لے گی لیکن ایک

طویل قصے میں جب کبھی اشخاص قصہ وقتاً فوقتاً داخل اور خارج ہوتے رہیں تو اس سے ناول کی فنا عمل میں ایک سہرعت سی پیدا ہو جاتی ہے پہلی صورت میں ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ اس منفرد شخص قصے کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ نہایت عمیق نظروں سے کیا جا سکتا ہے۔ اس کے خلاف آخری شکل میں ہم اشخاص قصہ کے مختلف النوع معاشرتی نمونوں سے واقف ہوتے رہتے ہیں پہلی طرز کی ناولیں عموماً نفسیات اور دوسری معاشرت سے تعلق رکھتی ہیں لیکن یہ کلیہ نہیں ہے کیونکہ اکثر قدیم رزمیہ قصے مثلاً "شاہنامہ" یا "داستان امیر حمزہ" میں باوجود اشخاص قصہ کی کثرت کے کسی معاشرتی خصوصیات کا پتہ بہ مشکل چل سکتا ہے۔ اس طرح دیر تک قائم رہنے والے اشخاص قصہ سے کسی قسم کی انفرادیت ظاہر نہیں ہوتی۔

(۳)

اشخاص قصہ کی تقسیم ابواب کے لحاظ سے

۱

اشخاص قصہ اپنی پیدائش کے موقعے کے لحاظ سے ناول کے مختلف ابواب میں بھی بٹے جا سکتے ہیں اس سے اشخاص قصہ کی اہمیت

اس طرح واضح ہو سکتی ہے کہ ناول میں زیادہ سے زیادہ ذکر کس شخص قصہ کا آیا ہے اور کونسے اشخاص قصہ ایسے ہیں جن کا ذکر کم کیا گیا ہے۔ ہم یہاں اسی اصول کے تحت توبۃ النصوح کے اشخاص قصہ کو مختلف ابواب میں تقسیم کرکے پیش کرتے ہیں:۔

فصل ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نصوح	نصوح	نصوح	نصوح	فہمیدہ	نصوح	فہمیدہ	نعیمہ
۰	فہمیدہ	فہمیدہ	سلیم	نعیمہ	کلیم	کلیم	صالحہ
۰	۰	حمیدہ	۰	حمیدہ	۰	۰	حمیدہ
۰	۰	۰	۰	صالحہ	۰	۰	۰

(۴)
اشخاص قصہ کی ایک عام تقسیم

اشخاص قصہ مختلف گروہ میں اس خاص نقطۂ نظر سے بھی تقسیم کیے جا سکتے ہیں جس سے ناول کا مطالعہ کیا جا رہا ہو۔ بعض اشخاص قصہ ایسے ہوتے ہیں جن کی اہمیت ناول کی اٹھان ہی سے معلوم ہو جاتی ہے بعض کے متعلق مصنف کا قلم سفارش کرتا ہے اور کچھ ایسے بھی ہوتے

ہیں جن کا احیاء نقاد کا قلم کرتا ہے۔ "سحر البیان" میں بدر منیر بے نظیر اور نجم النسا کی مثالیں اسی اصول کی علی الترتیب پابندی کی جا سکتی ہیں۔

بعض وقت ناول میں چند اشخاص قصہ کا اجتماع کسی معین اور محدود مدت اور خاص غرض کے لئے ہوتا ہے (دیکھو توبۃ النصوح باب گیارھواں) ایسی صورت میں یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر ایک شخص کا خاکہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ اس قسم کی جماعتوں اور گروہ کی تصویریں عمومیت کے ساتھ اخلاقی یکسانیت اور معاشرتی نفسیات کو ملحوظ رکھ کر پیش کی جانی چاہئیں۔ ایک خیال اس قسم کا بھی ظاہر کیا جاتا ہے کہ ایک جماعت در اصل ایک شخص قصہ کے مشابہ ہوتی ہے شہریوں کے ہجوم اور فوج وغیرہ کا ذکر جو ہم سرشار، شرر یا محمد علی خاں کی ناولوں میں پاتے ہیں اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ لوگ ایسی حالتوں میں انفرادیت سے زیادہ اجتماعیت پر متوجہ رہتے ہیں۔ کسی ایک قوم کی حالت کا نقشہ کھینچتے وقت اس کے خاص افراد کی کیفیات سے زیادہ اس قوم کی عام خصوصیات بیان کی جانی چاہئیں۔ بعض وقت ایسی خصوصیات مصنف اور قاری دونوں کی معہود ذہنی بھی ہوا کرتی ہیں۔

کسی جماعت کی تعداد معین ہو سکتی ہے یا غیر معین۔ غیر معین تعداد اکثر رزمیہ میں نظر آتی ہے۔ تاریخی افسانوں میں بھی غیر معین تعداد کی

پر حقیقتوں کا ہوا اشاعت تجارت اور نشیں سے کہیں زیادہ ہے اس صورت میں یہ خبر تو تھا
ہے کہ زمین قصہ پر اس تو نسے کو محض ایشیائی رنگ سے چھپا دیا جائے کہ ملک العزیز
ہو جاتی ہے اسی ہم غیر معین عطیہ۔ الف لیلی اشخاص قصہ کی بے شمار تعداد میں دیکھتے ہیں
جو ہم غریب سی بیٹی زمانہ جاہلیت کی طرز معاشرت کی فضا میں عربوں
کو جیتا جیتیں گے گر وہ دیکھ کر ہماری نظریں روشن ہو جاتی ہیں۔

(۵)

وقتی اور مستقل اشخاص قصہ

ناول میں جو اشخاص قصہ کسی مخصوص غرض کو مد نظر رکھ کر پیدا
کرتے جاتے ہیں اور اس غرض کے پورے ہونے پر فنا ہو جاتے ہیں
ان کو ہم وقتی اشخاص قصہ کہہ سکتے ہیں۔ وقتی اشخاص قصہ تو ملے جلے [۱]
پلاٹ میں ویسے ہی پائے جاتے ہیں۔ جو اشخاص قصہ پورے ناول میں موجود
ہوتے ہیں وہ مستقل اشخاص قصہ کہلاتے ہیں۔ پلاٹ کتنا ہی غیر منظم اور
غیر مربوط کیوں نہ ہو اس میں کم سے کم ایک مستقل شخص قصہ موجود ہوتا
جو قصہ در قصہ والے پلاٹ کے مختلف اجزا میں ایک رشتہ کا کام
دیتا ہے اور سب اجزا کو ایک واحد قصے کی شکل اختیار کرنے میں

[۱] وہ پلاٹ جس میں کئی چھوٹے چھوٹے قصے شامل ہوں

بڑی مدد دیتا ہے۔ قصہ در قصہ والے پلاٹ کے افسانے سے قطع نظر
مہابھارت اور آپ بیتی کے طرز کے قصوں میں بھی ایسے اشخاص قصہ ملتے
ہیں جن کا وجود اور عدم صرف ایک واقعہ پر منحصر ہوتا ہے۔ عام ناولوں
میں بھی اس قسم کے اشخاص کا دکھایا جانا کوئی تعجب کی بات نہیں ہے
تمام وقتی اشخاص قصہ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے منشائے تخلیق
کے پورے ہو جانے پر ناول سے نیست و نابود ہو جاتے ہیں۔
اس قسم کے اشخاص کی مثالیں ہم کو "داستان امیر حمزہ" "باغ و بہار"
کے علاوہ شرر، سرشار اور نذیر احمد کے قصوں میں بھی ملتی ہیں۔
عام طور سے وقتی اشخاص قصہ کے ساتھ ساتھ اُن کے اثرات
بھی ہمارے ذہنوں سے سلب ہو جاتے ہیں لیکن مرکزی اور مستقل اشخاص
کے نقوش ایک غیر معین مدت تک ہمارے دل و دماغ پر ثبت رہتے
ہیں۔ پہلی قسم کے اشخاص فطرت کے کسی خاص پہلو پر ایک گزرتی ہوئی
روشنی ڈالتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ لیکن مستقل اشخاص کی صورت میں
کسی موقع کے تمام پہلوؤں پر نہایت واضح اور تفصیلی روشنی پڑ سکتی
ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پہلی قسم کے اشخاص پر دوسری قسم کے اشخاص کو
ہمیشہ ترجیح حاصل رہے گی۔ اِن سے ناول نگاری کے فن میں بڑی
بڑی نزاکتیں پیدا کی جا سکتی ہیں اور در حقیقت یہی اشخاص قصہ

ہیں جن پر ناول کی عظمت اور ایک بڑی حد تک عملی اہمیت کا دار ومدار
رہتا ہے۔ مختصر قصوں میں پہلی اور ناول اور ڈراما میں دوسری قسم
کے اشخاص سے خدمات لی جاتی ہیں۔ ناول میں تماشے کے قریب
بعض ماہرانِ فن ایک دو اشخاص قصہ کا اضافہ کر دیتے ہیں جن
سے ناول کے حسن میں نکھار اور اثر میں زیادتی پیدا ہو جاتی ہے۔
شکسپیر نے اپنے تخیلات میں کبھی کبھی اس اصول پر عمل کیا ہے۔

۶
اشخاص قصہ کی اہمیت

ناول کے اشخاص قصہ میں ایک امتیاز بعض وقت اس طرح بھی پیدا
کیا جاتا ہے کہ آیا وہ قصے میں بہ لحاظ اہمیت سب سے پیش پیش ہیں یا
درمیانی اہمیت رکھتے ہیں یا وہ ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ درحقیقت
یہ خیال مصوری سے لیا گیا ہے۔ ایک مصور جن چیزوں کو پیش کرنا چاہتا
ہے یعنی جو چیزیں اس کی علت غائی ہیں ان کو جہاں تک ہو سکے
نمایاں اور موثر بنانے کی کوشش کرتا ہے تاکہ وہ سب سے پہلے نظر
کا شکار کریں۔ تصویر کو دیکھتے ہی جو چیز سب سے پہلے نظر میں کھب جاتی

ہے وہی اس کی غرض غائی ہے لیکن مصور کا کام اس پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ تصویر میں اصلیت کی جھلک پیدا کرنے کے لئے وہ ایسی چیزیں بھی پیش کرنے پر مجبور ہے جو تصویر کی غرض غائی سے نہایت قریبی تعلق رکھتی ہوں اور جن کے وہاں موجود ہونے کی عام طور پر توقع ہو سکتی ہے مثلاً وہ یہ دکھانا چاہتا ہے کہ کسان بیلوں کو لئے ہوئے کھیت میں ہل جوت رہا ہے۔ یہ چیزیں تو اس کی مقصود بالذات ہیں لیکن تصویر اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک کہ کسان ہل کھیت اور بیلوں کے علاوہ وہ تمام ضروری اشیا بھی وہاں موجود نہ ہوں جو ان کے متعلقات ہیں۔ مثلاً کھیت کنواں رسی ڈول موٹ جھونپڑی چھپر وغیرہ۔ اس کے بعد ایک آخری چیز باقی رہ جاتی ہے جس کو پیش منظر (BACK GROUND) کہتے ہیں۔ اس میں کھیت کے موقع کے لحاظ سے وہ تمام نزدیک اور دور کی چیزیں آ جاتی ہیں جو کھیت کے آس پاس ہوا کرتی ہیں۔ یہ چیزیں درخت ٹیلوں پہاڑیوں میدانوں وغیرہ پر مشتمل ہوتی ہیں۔

بعینہٖ یہی صورت تمام افسانوں اور پلاٹ وار ادبیات کی ہونی چاہئے۔ اس خاص نقطۂ نظر سے ناول کو کامیاب بنانے میں ناول نگار کا احساس تناسب اور حسن انتخاب بے حد معاون ثابت

ہوتا ہے۔ ایک امر یاد رکھنے کے قابل یہ ہے کہ تصویر کی طرح قصے میں
ہمیشہ یہ ضروری نہیں ہے کہ دوسرے تمام تاثرات سے زیادہ گہرے
عمیق اثرات وہی ہوں جو اشخاص قصہ نے چھوڑے ہیں۔ اس کا امکان
ہے کہ ناول نگار کا مقصود بالذات اشخاص قصہ کے علاوہ کوئی اور
شے ہو۔ "خیالستان" میں سجاد حیدر یلدرم کا قصہ "[illegible]" اگر غور
سے پڑھا جائے تو ظاہر ہوگا کہ لیلیٰ اور مجنوں کے کردار ان کا مطمح نظر
نہیں ہیں بلکہ وہ ان اشخاص قصہ سے پرے ایک تاثر کی تخلیق کرنے
جا رہا ہے جو عرب معاشرہ طرز زندگی کا ایک مخصوص رنگ پیش کرتے ہیں۔ ایام عرب
اس میں نمایاں اہمیت کسی شخص قصہ کے حصے میں نہیں آتی ہے بلکہ ایام جاہلیت
کے عربوں کے تمدن اُن کے خیالات اور احساسات کو قصے کی
دوسری تمام چیزوں سے زیادہ نمایندگی حاصل ہوئی ہے۔ شرر
کی ذہنی مخلوقات عذرا اور زہرہ ملکہ جیسا ادبی رنگ کے اثرات قاری
کے حافظے میں خود اُن سے زیادہ نہیں ابھر سکتے۔ نظریے دوبارہ
سے دور کی مثل ہمیں صادق آتی ہے لیکن شرر کا تمدن تاریخی مطالعہ
جذبیت کے عربی تمدن کو ایک مجسم شکل میں پیش کرتا ہے۔

مرکزی اشخاص قصہ کی سب سے بڑی خدمت پلاٹ کے تمام
منتشر واقعات میں اپنے رشتۂ حیات سے پیوند لگانا ہے۔ مرکزی اشخاص

مرادایسے اشخاصِ قصّہ سے بھی ہوسکتی ہے جن کی معاشرتی یا نفسیاتی حالت سے ایک عالم متاثر ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ایک ہی شخصِ قصّہ اول اور دوم دونوں خدمات انجام دیتا ہے۔ اسی طرح مرکزیت کے مدارج بھی خاص خاص حالات کے لحاظ سے جداگانہ ہوتے ہیں۔ ایسا مرکزی شخصِ قصّہ جس کی ہستی ناول کے پریشان واقعات کی شیرازہ بندی کرکے پلاٹ پیدا کرتی ہے۔ آپ بیتی ناولوں میں عموماً پائے جاتے ہیں۔ اردو زبان میں ایسے اشخاصِ قصّہ کا بہترین مطالعہ امراؤجان ادا میں کیا جاسکتا ہے۔ دو ایسے اشخاصِ قصّہ بھی مرکزی اور تقریباً مساوی اہمیت کے ہوسکتے ہیں جن میں سے ایک دوسرے کی ضد اور مدمقابل ہو۔ کئی ایسے عشقیہ قصّے ہیں جو ڈراما یا ناول کی شکل میں پیش کیے جاسکتے ہیں اور ان کے ہیرو اور ہیروئن دونوں اہمیت میں ایک دوسرے کے مساوی ہوسکتے ہیں۔ جیسے ایامِ عرب کے دونوں ہیرو اور ہیروئن۔ عام طور سے ہیرو میں خاص امتیاز ملحوظ رکھا جاتا ہے لیکن اس کے یہ معنے نہیں ہیں کہ ناول نگاری اور کردار نگاری کے اصول کے اعتبار سے ہیروئن کی عظمت ہیرو سے نہیں بڑھ سکتی۔ "حسن کا ڈاکو" میں درحقیقت اہم ترین شخصِ قصّہ ہیروئن "دلربا" ہے۔ اسی طرح مقدس نازنین (نشتر) انگلینڈ کی ہستی تمام اشخاصِ قصّہ پر حاوی ہے۔

ہم نے اور کسی موقع پر یہ بیان کیا ہے کہ بعض مشہور ناول ایسے بھی دستیاب ہو سکتے ہیں جن میں قصے کا ہیرو کسی فرد کی بجائے گروہ یا جماعت ہوتی ہے۔ وہی جماعت بحیثیت مجموعی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کو اس طرح واضح کیا جا سکتا ہے کہ جب کسی قصے میں ایک بھی شخص ایسا موجود نہ ہو جو اپنی مؤثر شخصیت سے قاری کے دل و دماغ پر مسلط ہو سکے اور اسی لئے کوئی دیرپا اور نمایاں خصوصیات اس کا نتیجہ نہ ہوں بلکہ ایک پورا گروہ اجتماعی حیثیت سے ہمارے دل میں جگہ حاصل کر لے تو سمجھئے کہ ایسے ناول کا ہیرو کوئی شخص قصہ نہیں بلکہ کوئی اور چیز ہے۔ "ایام عرب" میں بازار عکاظ کے مشاعرے کا عدیم المثال سماں یا وہ منظر جس میں عمرو، زہیر، جبیبہ اور حلیمہ کو نہاتے اور خوش فعلیاں کرتے ہوئے پیش کیا گیا ہے ایسے مناظر ہیں جن کو پڑھ کر ہم اپنے آپ کو جاہلیت کے عربوں کی سوسائٹی میں پاتے ہیں۔

پورے قصے کو پڑھنے کے بعد اکثر حضرات شائد اس امر سے اتفاق کریں کہ "ایام عرب" میں عربوں کے قدیم تمدن، احساسات، جذبات اور اوہامات کو ہر چیز سے زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ ایام عرب کے ہیرو اور ہیروئین ناول نگار کے ہاتھ میں بے جان لاشیں معلوم ہوتے ہیں۔

(۷)

اشخاصِ قصہ کے تعلقات

یہ ضروری نہیں ہے کہ ایک ناول کے تمام اشخاصِ قصہ آپس میں ایک دوسرے سے یا مرکزی شخصِ قصہ سے متعارف ہوں۔ آپ بیتی ناولوں میں تو ایسا ہو سکتا ہے لیکن دوسری ناولوں میں یہ ضروری نہیں ہے۔

بعض نقادانِ فن نے ایک تقسیم اشخاصِ قصہ کی اس اعتبار سے بھی کی ہے کہ ان سے کتنے آپس میں ایک دوسرے سے شناسا ہیں؟ کتنے ایسے ہیں جو مرکزی شخصِ قصہ سے واقف ہیں اور ان کی کتنی تعداد علیحدہ کام کر رہی ہے؟ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی ناول کے دو اہم اشخاص بھی ایک دوسرے سے روشناس نہ ہوں یا ایک کو دوسرے کے وجود کا علم نہ ہو۔ توبۃ النصوح کے دو اہم اشخاصِ قصہ صالحہ اور حضرت بی ہیں جن میں اول الذکر نعیمہ کی زندگی پر نہایت مصلحانہ اثر ڈالتی ہے اور آخر الذکر کی وجہ سے نصوح کی آئندہ نسل سدھر جاتی ہے نہ صرف ایک دوسرے سے ناآشنا بلکہ بے خبر ہیں۔

ذیل کا نقشہ اس امر کو بہ نہایت عمدگی کے ساتھ واضح کر سکے گا کہ "توبۃ النصوح" کے کن کن ابواب میں کون کون سے اشخاص موجود ہیں اور ایک جگہ رہ کر آپس میں روشناس ہو گئے ہیں۔

فصل ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
نصوح	نصوح	نصوح	نصوح	فہمیدہ	نصوح	فہمیدہ	صالحہ	نصوح	کلیم	نصوح
۰	فہمیدہ	فہمیدہ	سلیم	نعیمہ	علیم	۰	نعیمہ	فہمیدہ	مرزا ظاہر دار بیگ	فہمیدہ
۰	۰	۰	۰	حمیدہ	۰	کلیم	فہمیدہ	علیم	فطرت	کلیم
۰	۰	۰	۰	۰		۰	۰	سلیم	نصوح	نعیمہ

ہم اشخاص قصہ کی مختلف جماعتوں کا مطالعہ اس نقطہ نظر سے بھی کر سکتے ہیں کہ مخصوص موقعوں پر جو محفلیں گرم ہوتی ہیں ان میں کون کون موجود ہیں اور اس کے بعد دوسرے موقعوں پر ان میں کون باقی رہتے ہیں اور کتنے غیر موجود۔ ظاہر ہے کہ ناول کے ہر مجمع میں ایک ہی اور وہی اشخاص قائم نہیں رہتے ہر شخص انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے ایک موقع پر کسی معمولی شخص قصہ کی عدم موجودگی کی وجہ سے بھی محفل کا رنگ ہی بدل جاتا ہے۔ اس تنوع میں ضرورت وقت کا بھی ایک بڑی حد تک دخل ہے۔

اشخاص قصہ کی اہمیت کا انحصار ان کے فاعل اور مفعول ہونے

پر بھی ہے۔ گیٹے کے نظریہ کی رو سے ڈراما کا ہیرو آغاز میں فاعل
اور ناول کا ہیرو لازماً منفعل ہوتا ہے۔ اوّل الذکر خود اپنی فعالیت
سے ہمارے دل میں گھر کر لیتا ہے مگر ناول کا ہیرو اپنے تعارف اور
تکمیلِ کردار میں ناول نگار کی جنبشِ قلم کا ممنون رہتا ہے۔ عام طور سے
یہ کہا جاتا ہے کہ افسانوں کے اشخاص میں مثلِ حیات! عملی کے
کرداری وسعت اور عمق دونوں ایک جگہ اور ایک ساتھ نہیں
پائے جاتے۔ اشخاصِ قصہ کا حلقۂ معاشرت جس قدر وسیع ہوگا اسی قدر
اُس کا اثر کم ظاہر ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد نے آغاز قصہ کی
محدود فضا میں نعیمہ کے کردار کو خوب چمکایا۔ لیکن آخری حصہ میں
جہاں نعیمہ کا ماحول بہت وسیع ہوگیا ہے کرداری خصوصیات مخلوط
اور مفقود ہو جاتی ہیں۔

جیسا ابھی کہا گیا ہے ناول میں بعض اشخاصِ قصہ فاعل
اور متحرک ہوتے ہیں اور اکثر منفعل اور ساکت لیکن آخر الذکر بھی
طرح طرح سے اپنے اثرات سے قصے کو کامیاب بنانے میں مدد
دیتے ہیں۔ بعض وقت خود اہم ترین شخصِ قصہ بھی منفی خصوصیات سے
مزین ہوتا ہے۔ سحر البیان کا ہیرو اور ہیروئن دونوں منفعل اور منفی
کرداری خصوصیات رکھتے ہیں۔

اشخاصِ قصہ ہی سے متعلق ایک اہم بحث یہ بھی پیدا ہوتی ہے کہ
آیا ادبی اشخاص پر کرداری رنگ چڑھانے میں مصنف کے تاثرات
کا بھی دخل ہے یا نہیں؟ موجودہ اصلیت نگاری کے نظریہ کی رو سے
اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ کردار نگاری کے وقت مصنف کو غیر جانب دار
و منفعل رہنا چاہئے لیکن عملاً یہ اصول بہت کم مدنظر رکھا جاتا ہے
اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی شخصِ قصہ کی تخلیق کی طرف ناول نگار کا قلم
اسی وقت آگے بڑھتا ہے جب کہ وہ کسی شئے سے متاثر ہوتا ہے
اس کا یہ میلانِ طبع بھی اس کے غیر جانب دار رہنے سے مانع ہوتا ہے
اس اصول پر زور دیا جائے تو ممکن ہے کہ ناول سے تکلف اور
بناوٹ کے اثرات علانیہ ظاہر ہونے لگیں قصہ لکھتے وقت یہ ممکن
نہیں کہ راشد الخیری کا قلم صنفِ نازک کی "مظلومانہ" حالت سے
متاثر ہو کر جذبات کا ایک طوفان نہ باندھ دے۔ "شیخ چلی" کے مصنف اس
کی حماقتوں کو فلسفیانہ رنگ میں پیش کرنے کے لئے نہایت سنبھل سنبھل کر قدم
بڑھاتے ہیں لیکن ان کے ہیرو کی سمجھ پر ان کی تحریریں خود مسکراتی
ہوئی نظر آتی ہیں۔

کردار نگاری میں مذہبی یا قومی عصبیت کا جذبہ کسی جانب ہو
غیر معمولی اور عجب خیز بات نہیں۔ قوتِ فطری افسانوں میں بھی

یہ چیز دستیاب ہو جاتی ہے۔ ادبی، معاشرتی، مذہبی اور اخلاقی
رسم پرستیوں کے خلاف ناول نگار اپنی ناراضی کا اظہار اشخاصِ قصہ
کے لباس میں کرتے آئے ہیں۔ جو مرکزی شخص قصہ ہی کے ذریعہ اپنے
خیالات ظاہر کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ ناول نگار چاہے
تو ضمنی اور ثانوی اشخاص قصہ کے ذریعہ بھی یہ کام انجام دے سکتا ہے

(۸)

حقیقت اور تصوریت

تمام تخلیقی پیداوار بیشتر ایک بڑی حد تک تصوری ہوا کرتی
ہے۔ اشخاص قصہ بھی خیالی پیداوار ہونے کی حیثیت سے اس اصول
سے منحرف نہیں ہو سکتے لیکن تصوریت کے مدارج مختلف ہو سکتے
ہیں۔ ایک ناول نگار ایسے ترشے ترشائے حقیقی اشخاص قصہ وضع کرتا
ہے جو حیاتِ انسانی کے تمام اصولوں پر ٹھیک اترتے ہیں اور ان
میں عام افرادِ انسانی کی طرح ایک انفرادیت بھی موجود ہوتی ہے
پیدا کئے ہوئے اشخاص تاریخی ہو سکتے ہیں یا معاصر۔ انگلستان
اپنی کردار نگاری کے متعلق کہتا ہے کہ میرے اشخاص [illegible]

یہ صرف ہوتی ہیں کہ میرے اشخاص قصہ محض تو ادبی خیالی پیداوار مقصود
ہوں مگر ان میں اور حیات انسانی میں تھوڑی سی مطابقت ہونی
ضروری ہے۔ اشخاص قصہ کی تخلیق کرتے وقت ناول نگار کو اس کا
خیال رکھنا چاہیے کہ اس کی ذہنی مخلوق حیات انسانی کے عام
اور وسیع اصولوں کے مطابق ہو اور اس میں ایک ایسی انفرادیت
بھی موجود ہو جو ان کو ہمیشہ کے لئے زندہ بنا دے۔ یہ ٹھیک ہے
کہ اس طرح کردار کشی میں چند یا اکثر خصوصیات کسی معاصر شخص کے مشابہ
پیدا ہو جاتی ہیں۔ اکثر ناول نگاروں نے اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ
بہت سے ایسے اشخاص قصہ جن کو قاری کسی خاص شخص کا چربہ سمجھے
تھے در اصل ناول نگاروں کے ذہن کی خالص پیداوار تھے
یا ایک ایسا مجموعہ خصائص کے اجزا ادھر ادھر سے لے کر جوڑ دیے
گئے تھے۔

(۹)

تاریخی اشخاص قصہ

تاریخی افسانوں میں تاریخی ہستیوں کے ساتھ ساتھ غیر تاریخی

یا غیر تاریخی اشخاص کا استعمال نہ صرف غیر معیوب نہیں ہے بلکہ اس سے
قصے کے حسن میں چار چاند لگ جاتے ہیں۔ تاریخی داستانوں اور
تاریخی حقائق میں بڑا فرق ہے۔ نری تاریخ کو افسانوں سے کوئی
واسطہ نہیں۔ ہربرٹ اسپنسر اس کو محض ناموں تاریخوں اور مردہ
و بے معنی واقعات کا انبار سمجھتا ہے جس کی اس کے پاس ایک
رتی قدر و قیمت ہے۔ اس لئے یہ امر خاص طور سے مدنظر رکھا جائے
کہ دنیا کی عظمت مآب ہستیاں صرف جہاں تک ان کا تعلق ایسے
واقعات سے ہے جس کو تاریخی افسانوں میں بے حد اہمیت دی جاتی
ہے تاریخی پابندی کے ساتھ پیش کی جائیں۔ افسانوی اور ادبی
اصول ان کی خانگی زندگیوں سے بوجوہ احسن متعلق کئے جاسکتے
ہیں۔ اسی طرح پبلک ہستیوں سے زیادہ خانگی ہستیاں آسانی کے
ساتھ افسانوی خراد پر چڑھائی جاسکتی ہیں۔ تاریخی اشخاص بھی
سوائے عام اور وسیع تاریخی صداقتوں کے کلیتہً تصوری ہونے چاہئیں
کیونکہ ناول نگار کسی خانگی شخص بلکہ تاریخی اشخاص کی خانگی زندگی کے
واقعات بھی تاریخ میں نہیں پاسکتا۔ تاریخی افسانوں میں مصوری کے
ان اصولوں سے بڑی مدد لی جاسکتی ہے جو اوپر بیان کئے گئے
ہیں۔ اہم ترین اشخاص قصہ تاریخی ہوں گے۔ درمیانی درجے کے

۱؎ فلسفۂ تعلیم صفحہ ۵۶ مطبوعہ ہندوستانی پریس دہلی ۱۲

اشخاص کی حیثیت نیم تاریخی ہو سکتی ہے اور ایسے اشخاص جو بالکل غیر اہم ہوں وہ غیر تاریخی ہوں تو مضائقہ نہیں۔

ان اصولوں کی روشنی میں حکیم محمد علی خاں کے ناول "نیل کا سانپ" مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ انطونی، قلوپطرہ اور دیگر اہم اشخاص قصہ سوائے نمائش زندگی کے کردہ پیش تاریخی رنگ میں پیش کیے گئے ہیں۔ ان کے دوش بدوش کئی ایک اشخاص بھی نظر آتے ہیں جن کی تاریخ کو کوئی پرواہ نہیں ہو سکتی۔ شرر نے ملک العزیز ورجینا میں بھی اسی راستہ پر گامزنی کی ہے۔ صلاح الدین غازی تمام تاریخی صداقتوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ملک العزیز کی نیم تاریخی حیثیت ہے۔ لیکن شہزادی ورجینا میں نام کے سوا تمام افسانہ ہے۔

(۱۰)

منفرد اشخاص قصہ اور نمونے

افسانوں میں اشخاص قصہ بلحاظ اپنے کردار کے دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ یا تو کسی خاص قسم کی نوعیت منفرد شخص کی ہو گی۔ یعنی ایسا

کی کرداری خصوصیات اسی سے مختص ہوں گی یا اس کی حالت
عمومی اور کسی خاص فرقے کے کردار کی نمائندگی کرنے والی ہوگی
انفرادیت پیدا کرنے کا آسان ترین طریقہ یہ ہے کہ کردار میں کوئی
خاص صفت، عادت یا جذبہ نمایاں کر دیا جائے۔ آغا صادق کی
"شادی" میں اسی آسان طریقہ کی پیروی کی گئی ہے۔ مصنف نے
آغا صادق کی گفتگو میں ایک ممتاز خصوصیت پیدا کر دی ہے۔
داستانوں میں عموماً استعاری اور مثالی اشخاص داخل
کئے جاتے ہیں۔ بعض فطری قصوں میں بھی ایسے اشخاص قصہ لائے
جاتے ہیں یہ بڑے دلچسپ ہوتے ہیں مگر ان میں آخر تک یکسانیت کا
قائم رکھنا بڑی دقت کا کام ہے جب ایسے اشخاص قصہ میں کہیں
استعارہ کا اطلاق کماحقہ نہیں ہو سکتا تو ناول میں سقم پیدا ہو جاتا
ہے۔ حافظ نذیر احمد نے اپنے بعض ناولوں میں اس قسم کے اشخاص
قصہ کو نہایت خوش اسلوبی اور کمال کے ساتھ پیش کیا ہے۔ خصوصاً
ظاہر دار بیگ، میاں فطرت، عارف، مبتلا وغیرہ اسی قسم
کے کردار ہیں۔

۱؎ چودھری محمد عبدالحلیم شرر: مرزا رسوا کا ایک ناول، ص ۱۲

اشخاص قصہ جو معاشرہ سے مطابقت کرتے ہیں

ایسے اشخاص قصہ جو کسی معاشرت کی صورت پر ڈھالے جاتے ہیں نہایت اہم ہوتے ہیں۔ بعض وقت دو جماعتوں کی معاشرتی حالت کا فرق اس قدر نازک ہوتا ہے کہ عام نظریں اس کو نہیں دیکھ سکتیں ہر ناول نگار ماہر علم معاشرت نہیں ہو سکتا۔ ناول نگاری کے مقصد کے لئے صرف معاشرت کے سادہ اور آسان اصولوں کا جاننا اور ان کا مشاہدہ کافی ہے۔

اشخاص قصہ مختلف جنس، تعلقات خاندانی، معاشرتی مدارج پیشہ، مذہب وغیرہ پر مبنی کیے جا سکتے ہیں۔ جو ناول مختلف قوم اور ملت والے اشخاص قصہ پر مشتمل ہو وہ اُن کی روایات اور اُن کو ممتاز کرنے والی خصوصیات سے بھی خالی نہیں رہ سکتا۔ ان امور پر بھی ایک سرسری روشنی ڈالی چاہئیے۔ شرر اس خاص حیثیت سے نہایت قابل قدر اور غنیمت ہیں کہ انھوں نے اپنی تمام تاریخی ناولوں کو عموماً اور عربی تاریخی ناولوں کو خصوصاً

روایات خصوصیات اور اقدامات قومی بسر چکا دیا ہے معاصرانہ معاشرت پر تبصرہ کرنے والوں میں سرشار۔ نذیر احمد اور رسوا بڑی حد تک کامیاب ہے۔

جو اشخاص قصہ اختلافات جنس پر مبنی ہوتے ہیں ان پر یا تو معاشرتی رنگ غالب ہوتا ہے یا نفسیاتی۔ بعض افسانوں میں منفرد مردوں کی تعداد اس قسم کی عورتوں سے زیادہ ہوتی ہے لیکن یہ عموماً تاریخی داستانوں اور ان ناولوں میں ہوتا ہے جو فوجی زندگی سے متعلق ہوتی ہیں عشقیہ معاشرتی ناولوں میں واقعہ یا تو اس کے برعکس ہوتا ہے یا دونوں جنس کی تعداد مساوی ہوتی ہے۔

"داستانِ امیر حمزہ" میں اہم مردوں کی تعداد (۶) ہے اور اہم عورتیں (۲) ہیں۔ توبۃ النصوح میں مرد (۴) عورتیں (۵) ہیں۔

۱۴

نفسیاتی اشخاص قصہ

ایک ناول کے سرسری مطالعے سے نقاد معلوم کر لے سکتا ہے کہ کون کون اشخاص قصہ ایک ہی مشترک اخلاقی اور ذہنی خصوصیات

پر مبنی ہیں۔ موجودہ ناول نگاروں اور خصوصاً ان کو جو حقیقت اور اصلیت
پر مبنی نفسیاتی قصے پیش کرنا چاہتے ہیں اس امر پر زیادہ توجہ کرنی چاہیے
کہ اشخاص قصہ کا تصور ان کے دماغ میں معاشرتی اور نفسیاتی پہلو کے
ساتھ آئے۔ آج کل کے مروجہ نظری افسانوں میں اشخاص قصہ کی نفسی
کیفیات اور ان کی پیش کشی پر بہت زور دیا جا رہا ہے۔ ماہرین فن
افسانہ نویسی اشخاص قصہ کی عمر، طبیعت، دماغی حالت، فطری یا غیر
فطری کیفیت وغیرہ کے لحاظ سے بھی ان میں مناسب تبدیلیوں کا موجود
ہونا ضروری سمجھتے ہیں۔ سنیر نے اس چیز پر نہایت قابلانہ اور دلچسپ
بحث کی ہے۔ اسی اعتبار سے اس نے کردار کی تقسیم سادہ، مخلوط اور
غیر مستقل تین نمایاں شعبوں میں کی ہے۔ ماہرین فن نے نہایت غور و خوض
کے بعد اشخاص کی ایک تقسیم ان کے (۱) حیاتی (۲) جذباتی (۳) دماغی
(۴) اخلاقی اور (۵) مذہبی رجحانات کے لحاظ سے بھی کی ہے۔ اشخاص
قصہ معاشرتی ہو سکتے ہیں یا نفسیاتی۔ نذیر احمد اور رسوا کے بہترین
اشخاص قصہ معاشرتی ہیں۔ اس کے برخلاف سجاد حیدر اور نیاز کے
اشخاص قصہ اکثر و بیشتر نفسیاتی اشخاص کے نمونے ہیں۔

ترقی پذیر اور استادہ اشخاص قصہ

اچھی اور بری ناولوں کا عمیق مطالعہ اس بات کے سمجھنے میں بڑی مدد دے گا کہ کونسے اشخاص پیدائش سے لے کر آخر تک ایک حالت میں ہیں اور کون ترقی پذیر۔ بعض وقت ناول کو منفرد کردار کا مطالعہ اسی لئے کہا گیا ہے کہ اس میں ایک مخصوص شخص قصہ پر نظر جمی رہتی ہے اور ہر ہر تغیر پر اس کی حالت پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تاکہ قاری کے دماغ میں اس کی جگہ زندہ ہستیوں کے ساتھ باقی رہے ایسے ناول جن کے اشخاص قصہ کے کردار میں تدریجی تبدیلی اور ارتقا محسوس نہیں ہوتا وہ ایک ماہر فن کی نظروں میں بہت ہی حقیر بن جاتے ہیں۔

اشخاص قصہ جن کی دماغی حالت معمولی لوگوں سے کچھ مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً یہ کہ وہ دیوانے ہیں یا مالیخولیا کے مریض ہیں وغیرہ گروہ کی شکل میں نہیں بلکہ منفرد اشخاص قصہ کے طور پر پیش کئے جائیں۔ اس کے برخلاف وہم پرستی بحران عوام کا جوش

حصۂ دوم

کردارنگاری

حصہ دوم

کردارنگاری

ا

کردارنگاری کی اہمیت

اگر موجودہ فن ناول نگاری پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کی بڑھتی ہوئی دلچسپیوں بلکہ اس کی اہمیت میں کردارنگاری یا خصلت نگاری کو کس قدر دخل ہے؟ کیا ناول بغیر اشخاص قصہ کے بھی لکھا جا سکتا ہے؟ کیا اشخاص قصہ ایک ناظر کی نظروں میں اپنی مخصوص خصلت کے بغیر کچھ اہمیت پیدا کر سکتے ہیں؟ ان دونوں سوالوں کا جواب نفی میں دینا پڑے گا کیونکہ ناول سے اس کے اہم ترین جز یعنی خصلت نگاری کا مفقود ہو جانا خود ناول کو اس تمام سے عاری بنا دیتا ہے۔

کردارنگاری یا خصلت نگاری کے معنے صرف یہ ہیں کہ قصے کے اشخاص میں کچھ مخصوص عادات اطوار خصائل اور ذہنیت پیدا کردی جائے

تاکہ اُن کی ہستی دوسرے تمام اشخاصِ قصہ سے ممیز ہوسکے اور اِس طرح وہ ادب میں ایک عرصہ دراز تک زندہ رہ سکیں ظاہری نظر میں یہ کام نہایت آسان معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت کردارنگاری نہایت مشکل جزو ناول نگاری کا ہے۔ ہر قصہ نگار کردارنگار نہیں بن سکتا وہی شخص کامیاب کردارنگار بن سکتا ہے جس کو دولتِ علم حاصل ہو کے ساتھ ہی ساتھ عمیق مشاہدہ اور کافی تجربہ بھی ہو۔

ناول کے کردار اُس وقت پیدا ہوتے ہیں جب ناول نگار کسی خاص مقصد کو واقعات سے ظاہر کرنے کی غرض سے اشخاصِ قصہ میں خاص خاص خصائل اس طرح پیدا کر دیتا ہے کہ اُس کا منشا بوجوہ احسن پورا ہوسکے چنانچہ جب وہ یہ دکھانا چاہتا ہے کہ طمع خیز دولتمند آدمی کے گرد و پیش کتنا بڑا گروہ بنادٹی جاں نثار دوستوں کا جمع ہو جاتا ہے اور جب اُس کی دولت ختم ہو جاتی ہے یا اُس پر کوئی بلا نازل ہوتی ہے یہ جھوٹے دوست کن کن طریقوں سے پیچھا چھڑانا چاہتے ہیں تو قصہ نگار انھیں واقعات کو ایک شخص کے سوانح حیات بنا کر ایک زندہ اور مجسم شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ[۱] کے کردار کو ملاحظہ فرمایئے کہ اِس بیان کی تصدیق ہو جائے۔ حافظ نذیر احمد نے بنا بر (؟) کے اوضاع و اطوار سے یہ واقعات اس خوبی سے (؟) کیے ہیں

---

[۱] توبۃ النصوح مصنفہ ڈاکٹر نذیر احمد

اِس قسم کے کردار والوں کا ایک مثالی نمونہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

غرض کردار نگاری اشخاص قصہ کی طبیعت، سرشت، عادات اور خصائل میں ایسی ممتاز خصوصیات کا پیدا کر دینا ہے جن سے وہ جیتے جاگتے اور چلتے پھرتے انسان معلوم ہوں اور انسانیت میں وہ ایسے شخص کا اضافہ کریں جو اپنی فطرت کے لحاظ سے ان سے ملتا جلتا بھی ہو اور مخصوص سیرت کے اعتبار سے ان سب میں نمایاں بھی۔ اشخاص قصہ کو بعض وقت محض لفظ "کردار" سے اس لئے یاد کیا جاتا ہے کہ وہ کسی خاص کردار کے نمونے کو پیش کرتے ہیں۔

افسانہ نگاری کے ماہرین اس کردار کو جس پر اصلیت کا دھوکہ ہو جائے اصلی کردار کہتے ہیں۔ اس قسم کے کردار کا نہایت وقعت کی نظر وں سے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ آدمی کا کردار اس کی فطرت، معاشرہ، طبیعت، رجحانات اور خوش اعتقادیوں سے نشو و نما پاتا ہے لیکن افسانوں کے کردار کا بنانے اور مرتب کرنے والا صرف ایک افسانہ نگار کا تخیل ہے۔ وہی کردار کو بنانے اور نشو و نما دینے والے اسباب بھی پیدا کرتا ہے۔ اور پھر ان اسباب کے عمل کا اثر کردار پر دکھاتا ہے۔ اس طرح ایک مکمل کردار پیش کر دیتا ہے۔ کبھی کبھی ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری طبیعت ایک شخص قصہ سے بہ نسبت ایک انسان کے زیادہ

مانوس ہو جاتی ہے۔ تاہم دقیقہ رس طبیعتیں اس نازک فرق کو محسوس
کر لیتی ہیں جو ایک اصلی شخص کے کردار اور ایک شخصِ قصہ کے کردار کے
اثرات میں ہوتا ہے۔ رسکن نے اپنی کسی تحریر میں شخصِ قصہ کے انھیں
تاثرات کا بیان استعارۃً اس طرح ہے کہ "شکسپیر کے طربیوں کے اشخاصِ
قصہ میرے اباجان کے بڑے گہرے دوست تھے۔" دوستی سے اس
کی مراد وہی انسیت ہے جو ایک قاری کو ناول کے شخصِ قصہ سے
غیر معمولی طور پر پیدا ہو سکتی ہے۔

ناول نگار اشخاصِ قصہ کی ظاہری شکل گفتگو افعال اور حرکات وغیرہ
میں کتنی ہی قطعیت سے کام کیوں نہ لے پھر بھی قصے کا افسانوی ماحول
اس کی ذہنی مخلوقات کے نرے خیالی ہونے کی غمازی کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔
بعض ناول نگاروں کے پاس یہ امر مسلم ہے کہ ایک شخصِ قصہ جو بڑے
غور اور عرق ریزی کا نتیجہ ہو وہ اپنا ذاتی اور انفرادی وجود حاصل
کر لیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ایسے اشخاصِ قصہ کا جانچنا اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے
مطالعہ ہو تو بہت ہی کامیاب ثابت ہوں گے لیکن ان تمام امور کے
باوجود اکثر بہترین شخصِ قصہ بھی کسی حال میں ناول نگار کے دائرۂ تخلیق
سے باہر نہیں ہو سکتا۔

۴

ناول اور کردار نگاری

کردار نگاری اپنے وسیع مفہوم میں نہ صرف ناول بلکہ ادب
کے دیگر شعبوں میں پائی جاتی ہے مثلاً سیرت، تاریخ، نظم وغیرہ اور تمام
پلاٹ وار ادبی تحریروں میں اس سے کچھ نہ کچھ مدد ضرور لی جاتی ہے
لیکن ناول کی کردار نگاری ایک خاص شان رکھتی ہے۔ یہ ان تمام
خواص سے مخلوط ہوتی ہے جو ادب کے مختلف فنون میں فرداً فرداً پائے جاتے
ہیں۔ ادبیات کا کوئی شعبہ اس لحاظ سے ناول کی ہمسری کا دعویٰ نہیں
کر سکتا۔ ناول کے کردار عمیق ترین مشاہدے اور فنی تکمیل کے ساتھ پیش
کئے جاتے ہیں۔ ڈراما کی کردار نگاری بھی ممتاز حیثیت رکھتی ہے لیکن
ناول کی کردار نگاری کو اس پر بھی فوقیت حاصل ہے۔ ڈراما کے اندر بھی
کردار کے ترکیبی عناصر نہایت شرح و بسط کے ساتھ نہیں بیان کئے جا سکتے
اور ناول میں یہ سب کچھ ہو سکتا ہے۔ مختصر الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ
کردار نگاری کا بہترین مظہر صرف ایک ناول ہو سکتا ہے۔
منفرد اشخاص کے کردار کا عمیق اور وسیع مطالعہ صرف ناول ہی

میں کیا جا سکتا ہے کردار کا نفسیاتی تجزیہ بھی ناول کی خصوصیات میں
سے ہے عمیق تو شاعری کے کردار میں بھی دستیاب ہو جائے گا لیکن
وسعت ان میں مفقود ہوتی ہے اکثر نقادانِ ادب کا یہ خیال ہے کہ
کردار میں تدریجی ارتقا پیدا کرنا خاص ناول ہی کا کام ہے ناول
میں کردار نگاری جتنم بالشان پایہ کو اس لئے پہونچ جاتی ہے کہ اس
میں ڈرامائی اور غیر ڈرامائی عناصر کا اختلاط اُس کی کافی طوالت
اور نثر کا استعمال یہ تمام چیزیں اس خصوص میں بہت ہی آسانیاں
پیدا کر دیتی ہیں چنانچہ اس کا یہ لازمی نتیجہ ہے کہ ناول کی کردار کشی
تمام پلاٹ دار ادبی تحریروں کی کردار کشی پر تفوق حاصل کر لیتی ہے
کردار کی اہمیت اور کامیابی کا اندازہ لگانے کے لئے دیکھنا
چاہیے کہ کونسا کردار کس مقام پر لایا گیا ہے اور کس حصہ تک اُس کی
رسائی ہوتی ہے یہ عام مشاہدہ ہے کہ قصے کے آغاز اور انجام میں
جس قدر کردار پیش کئے جاتے ہیں وہ نہایت اہم ہوتے ہیں۔ ڈراما
اور رزمیہ نظموں میں اشخاص قصہ وقتاً فوقتاً داخل اور خارج کئے جاتے
ہیں۔ ناول میں کبھی کبھی اس اصول کی پابندی کی جاتی ہے بہر حال
جب کبھی کسی کردار کا تعارف کیا جائے اسی وقت اُس کی خصوصیات
کی طرف بھی ایک ایسا مجمل اشارہ کر دیا جائے کہ بعد میں جو کچھ واقعات

ان کے متعلق بیان کئے جائیں وہ اجنبی اور ناقابل قبول نہ معلوم ہوں
شرر نے اپنے ناول میں خسرو پرویز کو شیریں کے ایک بے لوث عاشق
کے رنگ میں پیش کیا ہے۔ ان کے ابتدائی بیانات سے کوئی قرینہ ایسا
نظر نہیں آتا جس پر خسرو کی بوالہوسی کا شبہ ہو سکے لیکن آخری مراحل
میں قصہ نگار خسرو کی محبت کو ناپائدار ثابت کرنا چاہتا ہے یہی وہ مقام
ہے جہاں پہنچ کر یہ یقین ہو جاتا ہے کہ شخص قصہ سے خود مصنف ہی کما حقہ
واقف نہیں ہے۔

جس طرح اشخاص قصہ کے پیدا کرنے میں بہت سے امور کو نظر میں
رکھنے کی ضرورت ہے اسی طرح ان کو ناول سے خارج کرتے وقت بھی
نہایت احتیاط برتنی چاہیئے۔ بعض وقت اشخاص قصہ ناول سے اس قدر
چپ چاپ غائب ہو جاتے ہیں کہ پڑھنے والوں کو خبر تک نہیں ہوتی
یہ قصہ نگاری کا ایک کمال ہے۔ حافظ نذیر احمد اور مرزا رسوا کے
بعض اہم اشخاص قصہ بھی ان کے ناول سے عجیب خاموشی کے ساتھ
خارج کر دئے گئے ہیں "توبۃ النصوح" میں سے مرزا ظاہر دار بیگ
یا "امراؤ جان ادا" میں سے گوہر مرزا یا نواب سلطان کا اخراج قابل دید ہے
قصہ نگاری کا یہ موجودہ اصول نہایت اہم ہے کہ مرکزی اشخاص قصہ
کا اخراج واضح اور معین طریقے سے ہونا چاہیئے۔ گو یہ ضروری نہیں ہے

کہ قدیم قصوں کی طرح ناول کا اختتام بھی ہمیشہ معین یعنے طربیہ ہو۔ ہیرو
اور ہیروین سب سے آخری اشخاص قصہ ہوتے ہیں جن کے ذکر پر
قصہ ختم کیا جاتا ہے۔ اگر قصے کا خاتمہ طربیہ ہو تو وہ خوش حالی کی حالت
میں چھوڑے جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کے مستقبل کا ایک خاکہ بھی پیش
کر دیا جاتا ہے۔ اپنے محبوب اشخاص قصہ کو چھوڑنے سے قصہ نگار کی
طبیعت ہمیشہ انکار کرتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ آخر تک ان کو قائم
رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔

۳

اشخاص قصہ کے نام

اشخاص قصہ کو کسی نام سے موسوم کرتے وقت بھی احتیاط ملحوظ
رکھی جانی چاہیے۔ نام کئی قسم کے ہو سکتے ہیں مثلاً افسانوی، حقیقی، انفرادی،
تاریخی، پیشہ وری یا کرداری۔ بعض قدیم افسانوں اور کہانیوں میں
اہم ترین شخص قصہ بے نامی بھی ملتے ہیں مثلاً کسی ملک میں ایک بادشاہ
تھا۔ اس کے اکلوتا بیٹا تھا . . . . وغیرہ۔ [illegible] ان کے [illegible]
شخصیت کے متعلق ہم صرف یہ جانتے ہیں کہ وہ ایک بادشاہ تھا۔

چھوٹے اور غیر اہم اشخاصِ قصہ عموماً کسی انفرادی نام سے یاد نہیں کیے
جاتے بلکہ ان کا ذکر مجموعی حیثیت سے کر دیا جاتا ہے۔ لونڈیوں باندیوں
وغیرہ کے نام رکھے ہی نہیں جاتے الا اس کے کہ ان میں سے کسی کو
نمایاں کرنا مقصود ہو۔ کبھی کبھی ناولوں کے نام ہی اشخاصِ قصہ کے کردار
کا پتہ بتا دیتے ہیں۔ حافظ نذیر احمد کے اکثر اشخاصِ قصہ اسی نوعیت کے
ہیں۔ نصوح، ظاہر دار بیگ، مبتلا، عارف، صالحہ، حمیدہ وغیرہ۔ ایک ہی
شخصِ قصہ مختلف اوقات میں مختلف ناموں سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔
یہ عموماً اس وقت ہوتا ہے جب خود مصنف کسی شخص کا ذکر کرتا ہے۔ اس
کے لیے وہ ایک خاص طرز اختیار کرتا ہے جو دیگر اشخاصِ قصہ سے اس
کی گفتگو کے وقت قائم نہیں رکھی جاتی۔ مثلاً داستانِ امیر حمزہ کا مصنف
جب کبھی ہیرو کا نام لیتا ہے تو "حضرت امیر" "امیر حمزہ صاحبقران" اور
اسی قسم کی مقدس مدحوں کے ساتھ نہایت ادب سے امیر حمزہ کا نام
لیتا ہے لیکن جب کوئی دشمنِ حمزہ ان کا ذکر کرتا ہے تو صرف حمزہ یا
امیر یا زیادہ سے زیادہ امیر حمزہ اس کی زبان سے نکلتا ہے۔ ایک
خاص زاویۂ نگاہ سے شخصِ قصہ کے نام کا مطالعہ اس لیے مفید ہے کہ
اس سے معلوم ہو سکتا ہے کہ مصنف کی نظر میں اپنے اشخاصِ قصہ کیا
اہمیت رکھتے ہیں اور دیگر اشخاصِ قصہ ان کے ساتھ کس طرح کا برتاؤ کرتے ہیں

۴

اشخاصِ قصّہ کی ظاہری بناوٹ

اشخاصِ قصہ کی ظاہری بناوٹ اور اُن کی شکل وصورت
کا بیان واضح طور پر پیش کرنا بھی کردارنگاری کا ایک بہت بڑا عنصر ہے
یہ چیز نہ صرف بذاتِ خود دلچسپ اور مصنف کے مشاہدہ اور تخیل کی شاہد
ہوتی ہے بلکہ اس کی وجہ سے اشخاصِ قصہ کی دماغی اور اخلاقی افتاد
کے سمجھنے میں بھی بڑی مدد ملتی ہے۔ ہم کسی ادبی کردار سے مثل ایک زندہ
شخص کے اس وقت تک مانوس نہیں ہو سکتے جب تک کہ وہ اپنے
گوشت پوست کے ساتھ ہماری نظروں سامنے معین اور مشخص نہ ہو جائے
اس کو خاکہ کشی کہتے ہیں۔ اس میں جسم کی بناوٹ، اس کی خاص نوعیت
رنگ روغن، خط وخال، طول وعرض، آنکھوں اور بالوں کے رنگ
وغیرہ کے بیانات داخل ہیں۔ اس ضمن میں ماحول یا جسمانی یا قلبی
کیفیات کے تغیر کا اثر دکھایا جانا بھی ضروری ہے۔ کیونکہ جسم اور قلب
میں ایک رشتہ تعلق محکم ہے اور یہ ایک دوسرے سے برابر متاثر ہوتے رہتے ہیں۔
اس میں شک نہیں کہ جسمانی بناوٹ میں کسی خاص وصف کا پیدا

ہو جانا ایک کردار کے موثر ہونے کے لئے کافی ہے۔ اس کے بغیر قاری
کسی کردار سے شخص قصہ کی شکل میں روشناس ہو ہی نہیں سکتا۔ ایک گہرا
دوست بھی دوسرے دوست کو یاد نہیں رکھ سکتا اگر دوستی جسمانی
موجودگی یا کم سے کم عکسی تصویر کے بغیر قائم ہو جائے۔

ایک امر خاص طور سے مطالعہ کے قابل یہ ہے کہ ایک شخص قصہ
جو جسم اور روح کے ساتھ قاری کے سامنے پیش کیا گیا ہو اس کا موثر
ہونا ایک بڑی حد تک خود قاری کے مشاہدے پر بھی منحصر ہے۔ ایک ناول
پڑھنے والا شخص قصہ کے جسمانی عیوب کو اس کی اور دلچسپ کرداری
خوبیوں کے سامنے پس پشت ڈال دیتا ہے۔ گو کسی اور کی نظریں
جسمانی ساخت پر گڑھی رہیں۔ "لیلیٰ" مجنوں کی نظروں میں مجسم جمال ہے
دوسرا شخص اس میں معمولی عورت سے کوئی خصوصیت بھی زیادہ
نہیں دیکھ سکتا۔ ایک ہی شخص قصہ ایک موقع پر نہایت حسین اور
دوسرے موقع پر کریہہ نظر آسکتا ہے۔ براؤننگ کی مشہور نظم
"پپا پاسس" میں آٹیما کے شانے سی بالڈ کو ایک وقت تو نہایت
دلفریب اور دوسری دفعہ بے حد نظر خراش معلوم ہوتے ہیں۔

کردار نگاری میں سب سے زیادہ مشکل کام عالم کشی یا
تصویر کشی ہے۔ شخص قصہ کے سر سے لے کر پاؤں تک ہر عضو کی تفصیلی

کیفیت بیان کرنا ایک غیر فنی شے ہے۔ اس باکمال مصور کی طرح جس
کے موئے قلم کی ایک گردش سے ایک خاکہ نظروں کے سامنے کھنچ جاتا
ہے ناول نگار کا قلم بھی ضروری چیزوں کو چھیڑتا ہوا گزر جائے اور
ثانوی اور غیر اہم امور کو خود قاری کے طائر تخیل کی پرواز گاہ بنا دے

۵

کردار نگاری میں لباس کی اہمیت

عملی زندگی میں آدمی کے لباس کا اثر اس کے ملنے جلنے والوں پر
پڑتا ہے۔ پاک صاف لباس پہننے والے کی نفاست مزاج کا پتہ دیتا ہے
عادت کے خلاف لباس کا استعمال بھی عجیب طور پر اثر کرتا ہے۔ اگر ایک
شخص اپنے کسی دوست کو پہلی مرتبہ تقدس کا جبہ یا فضیلت کی دستار
پہنے ہوئے دیکھے گا تو وہ خواہ مخواہ اس کے تقدس اور بزرگی سے متاثر
ہو کر اس کے کردار کے متعلق اعلیٰ خیالات پیدا کرے گا۔ مشرقی ناولوں
شجاعت کی داستانوں، تاریخی افسانوں، اور دیگر قصوں میں بھی لباس
کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ذیل کے بیانات سے اس امر کا بخوبی اندازہ
ہو سکے گا کہ درحقیقت شخصی تشخص کو جتانے میں لباس کا کہاں تک دخل ہے

۶

اشخاصِ قصّہ کے غیر اختیاری افعال

کسی انسان کی ممتاز کیفیت اور انفرادیت کا اظہار جس قدر اُس کے اضطراری افعال مثلاً رونے ہنسنے بے ہوش ہونے شرمندہ ہو جانے اعضا کو حرکت دینے وغیرہ سے ہو سکتا ہے کسی اور طرح نہیں ہو سکتا یہ عام تجربہ کی بات ہے کہ قلبی کیفیتوں کے اظہار کے یہ ذرائع گفتگو سے زیادہ واضح موثر اور مطابق فطرت ہوتے ہیں بعض وقت جب کسی حالت میں کوئی حرکت معمولاً صادر ہو جائے اور اس کا پتہ نہ چلے تو اس سے بھی شخص قصہ کی فطرت پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ مہذب معاشرہ کے اندر حرکات اور گفتگو دل کی اصلی حالت کو چھپانے کے لئے بھی استعمال کی جاتی ہے۔

اردو ناول نگاروں میں حافظ نذیر احمد نے ان معاون امور کا کہیں کہیں استعمال کیا ہے لیکن سجاد حیدر سب سے پہلے شخص ہیں جنہوں نے ان کو نہایت علمی اور نفسیاتی طریقے پر گویا بنایا ہے اور ان کا استعمال بھی اپنے قصّوں میں بہت کیا ہے۔ ظفر عمر کے دو ناول بھی جو سراغرسانی

کے فن سے متعلق ہیں اس چیز سے خالی نہیں ہیں۔ حکیم محمد علی خاں نے بھی جگہ جگہ اس سے مدد لی ہے۔ لیکن بشتر اس میدان میں بہت پیچھے ہیں۔ داستانوں میں قدیم شاعری کی طرح رونے اور آہیں بھرنے پھڑکنے اور چلانے کی اس قدر کثرت ہے کہ یہ چیزیں وہاں بے معنی بن گئی ہیں۔

۷

اشخاصِ قصہ کی گفتگو کا طرز

ایک شخص کی گفتگو اگر نہایت غور سے سنی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کی قوت لسانی 'نطق' خاموشی' بیان میں قطعیت اور صفائی' الفاظ کے استعمال . اور آواز کے مدوجزر میں کیا راز پوشیدہ ہے اور ان سے اس کے کردار کی کن خصلتوں کا پتہ چل سکتا ہے۔ ناول میں یہ چیزیں سب کے سب بلاواسطہ (DIRECT) مکالمے کے ذریعہ ایک بڑی حد تک ظاہر کی جاسکتی ہیں۔ گفتگو کو پیش کرتے ہوئے ان امور کے واضح کرنے کا بالواسطہ (INDIRECT) طریقہ غیر موثر اور غیر فطری ہو جاتا ہے خصوصاً گانے میں مدوجزر کی تشریح نہایت زبوں معلوم ہونے لگتی ہے۔ ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ ان چیزوں کو خود مکالمے اور اشعار وغیرہ کے الفاظ

ہی سے ظاہر کرنے کی حتی الامکان کوشش کرے شکسپیر نے آفیلیا اور ڈزڈیمونا کے الم افزا گانے میں جو ڈرامائی فن پوشیدہ رکھا ہے اس کی مثال دنیا کا کوئی ادبی قلم پیش نہیں کر سکتا۔ اردو میں تو یہ چیز سرے سے مفقود ہے اور حقیقت میں یہ چیز ڈرامائی احساس کے ارتقا کی انتہائی شکل ہے

لغات اور نحو کے استعمال میں مصنف کو پھونک پھونک کر قدم رکھنا چاہئیے تاریخی پیشہ وری اور محدود اصطلاحی مکالموں میں غلطی یا بناوٹ صاف جھلک جاتی ہے۔ ایسے اشخاص سے جو کسی سخت تکلیف یا ضعف میں مبتلا ہوں طویل اور مسلسل گفتگو کا ادا ہونا خلاف قیاس امر ہے گو عملی یا حقیقی طور پر اس کا امکان بھی ہو۔

بچوں کی گفتگو اور طرز ادا میں ہر پہلو کا خیال رکھنا نہایت دشوار امر ہے۔ بڑے بڑے کاملین فن اور ماہرین نفسیات اس میں دھوکہ کھا گئے ہیں۔ براؤننگ جیسے شخص نے اپنے قصہ "اسٹرفرڈ" میں ولیم اور جان کی گفتگو ان کی عمر سے متجاوز پیش کر دی ہے۔ نذیر احمد نے بھی حمیدہ[1] کی عمر اور اس کی گفتگو میں تطابق کا خیال نہیں رکھا۔

---

[1] توبۃ النصوح تحفۂ ادارہ ۱۹

۸

مشابہت اور انفرادیت

کائنات بھی عجب گوناگونیوں کا مخزن ہے۔ ایک ہی جنس کی دو نوعیں کبھی ایک نہیں ہوئیں۔ وحدت میں کثرت اسی کو کہتے ہیں انسان کو دیکھیے۔ ہر ایک نمونہ دوسرے سے جدا ہے جس کا ظاہر اس قدر تنوع پسند ہو اس کے باطن کی کیا کیفیت ہوگی؟ ناول نگار جب تک ان اختلافات پر توجہ نہ کرے اس کا ناول کبھی کامیاب نہیں کہلا سکتا۔ ہر شخص صورت اور سیرت دونوں اعتبار سے اپنی نوع کے تمام افراد سے ممتاز ہو۔ یہی شخص قصہ کی زندگی کا راز ہے۔ کبھی کبھی دو انسان کچھ تو بناوٹ اور کچھ لباس میں یکسانیت کی وجہ سے سرسری نظر میں مشابہ بلکہ ایک معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہ کوئی خلافِ عادت بات نہیں۔ ناول نگاروں نے اس حقیقت سے بھی فائدہ اٹھا کر اپنے قصوں میں "حزنیہ" اور "طربیہ" واقعات پیدا کرنے میں بڑا کمال دکھایا ہے۔ کامیڈی آف اررز" میں دو آدمیوں کی مشابہت ایسے حیرت انگیز واقعات کو وجود میں لانے کا باعث ہو جاتی ہے جن کے پڑھنے سے مارے ہنسی کے پیٹ میں بل پڑ جاتے ہیں۔ اس کے

برعکس یہ بھی ممکن ہے کہ اس مشابہت کی بدولت ایک شخص پر کسی دوسرے شخص کا دھوکہ ہو جائے اور نتائج خطرناک مترتب ہوں۔ جہاں پر باطنی کیفیات مثلاً اخلاقی حالتوں میں ایک پیچیدہ مشابہت نمودار ہو جاتی ہے اس سے بھی بڑے بڑے پیچیدہ اخلاقی اور نفسیاتی نتائج ظاہر ہونے کی توقع کی جا سکتی ہے۔ "ایڈکشن ٹو دی ٹیمنگ آف شرو" کے پڑھنے سے یہ امر اچھی طرح واضح ہو سکے گا۔

ہم نے ابھی کہا ہے کہ کردار میں انفرادیت شخص قصہ کی زندگی اور اس کے نمایاں حیثیت حاصل کرنے کا بڑا سبب بن جاتی ہے۔ دنیا میں دو شخص ایک ہی ماحول، ایک ہی صورت، ایک ہی سیرت اور ایک ہی قلب لے کر آج تک نہیں پیدا ہوئے۔ افسانوں کے اشخاص بھی جہاں تک ہو سکے ایک دوسرے سے ممیز ہونے چاہئیں۔

بعض وقت ایک کردار کئی چھوٹے بڑے مماثل اشخاص کی حالتوں کا مجموعہ اور آئینہ ہوتا ہے۔ کلیم اپنے ماحول کی سچی پیداوار ہے۔ ایک مرفہ الحال، بے دین مسلمان گھرانے کے ناعاقبت اندیش بڑے لڑکے کا وہ ایک اچھا نمونہ ہے۔

؎ توبۃ النصوح ۱۲

کردار میں تبدیلی

لوتھر نے نہایت سادہ اور صاف الفاظ میں ایک بڑی حقیقت
کا اظہار کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کردار کو بتدریج بنانا ناول نگاری کا
اولین اصول ہے۔ پیدائش کے وقت سے لے کر آخر تک شخص قصہ کے
کردار میں ماحول اور فطرت کے مناسب ضروری تبدیلیاں واقع
ہونی چاہئیں۔ انسان کی عمر کے ساتھ جسم اور جسم کے ساتھ اس کے
خیالات جذبات اور احساسات میں تبدیلی اور ترقی ہوتی جاتی ہے
یہ ترقی ایک اٹل چیز ہے جس شخص میں یہ نہ ہو اس کے زندہ ہونے میں
کلام پیدا ہو جاتا ہے۔ ہمارے پاس داستانوں اور قصوں میں بھی
کردار تبدیل ہوتے ہیں لیکن یہ نہ پوچھئے کہ اس تبدیلی کو ماحول اور
فطرت کے ساتھ کہاں تک وابستگی ہے؟ جہاں قصہ نگار چاہتا ہے اپنے
ہیرو کو ایک تقدس مآب ہستی اور جہاں اس سے کچھ کشیدگی پیدا ہوئی تو
اسے ایک بدمعاش بنا کر پیش کر دیتا ہے۔ اس سے قصہ نگار کے
دل کی بھڑاس تو ضرور نکل جاتی ہے لیکن شخص قصہ کا ذاتی وصف کچھ

بھی باقی نہیں رہتا۔

اشخاصِ قصہ کے کردار میں تدریجی ارتقا ناول ہی کے ساتھ مخصوص ہے۔ ڈراما میں دائرۂ عمل کے محدود ہونے کے سبب کردار کو مصنف کے حسبِ دلخواہ بڑھانے کا موقع نہیں مل سکتا لیکن افسانہ نگار کے پاس بچنے کے لئے اس قسم کا کوئی عذر نہیں ہے۔

ارتقائے کردار کے اصلی معنے اشخاصِ قصہ کی ان فطری اور ابتدائی خصلتوں کا بتدریج اظہار ہے جو ان کے اسلاف، فطرت اور سرشت، قوتِ ارادی اور ان کے معاشرتی ماحول کے اثرات ان میں پیدا کر دیتے ہیں۔ ارتقائے کردار میں اعتدال عموماً نہ صرف روایات کے اثر، عادت اور معاشرتی جماعتوں کے خیالات سے رونما ہونے لگتا ہے بلکہ ایک فرد کے دوسرے کے ساتھ تعلقات کی وجہ سے بھی۔ جو شخص افراد کا اثر افراد پر نہایت وسیع اور موثر صورت میں دیکھنا چاہے اس کے لئے ناول سے بہتر کوئی اور چیز نہیں مل سکتی۔ یہیں یہ اثر خود نظمِ معاشرت سے بھی زیادہ مادی شکل میں نظر آسکے گا۔

کردار کی تبدیلی کئی صورتیں اختیار کر سکتی ہے مثلاً اس کے ذریعہ شخصِ قصہ کی عام تربیت میں ارتقائی کیفیت دکھائی جا سکتی ہے یا اس سے جو شخصی قوت، فنی قابلیت، عوام پر اثر، مذہبی تقدس، غرض اس قسم کی

ہزاروں مخصوص حالتیں نہایت موثر اور حسین طریقہ پر پیش کی جا سکتی ہیں۔
ناول نگاروں کو جو چیز عام طور سے متاثر کرتی ہے وہ شے قصے کے کردار میں
اخلاقی ارتقا کا نقشہ ہے خواہ وہ نیکی کی جانب ہو یا بدی کی۔ امراؤ جان
ادا اور نعیم کے کردار کو لے کر مقابلہ کیجیے۔ دونوں نیکی سے بدی کی طرف
چلتی ہیں لیکن دونوں میں اس لحاظ سے بڑا فرق ہے کہ اوّل الذکر کا
اخلاقی تنزل نہایت تدریجی اور غیر محسوس ہے حتیٰ کہ خود قاری بھی اس
کو زیادہ قابلِ اعتراض نہیں دیکھتا لیکن اس کے خلاف نعیم کے کردار کی
حالت مستقیم ہے۔ اس کا تنزل یکدم ہو جاتا ہے اور جب وہ نیکی کی طرف
رجوع کرتی ہے تو بھی یکایک۔ نذیر احمد نے اسی قصے میں کلیم کے اخلاقی
تنزل کا نقشہ تدریجی اور حیاتِ اصلی کے مطابق کھینچا ہے۔ رسوا اور
نذیر احمد کے ناول اس نقطۂ نظر سے نہایت تشفی کے ساتھ مطالعہ کیے
جا سکتے ہیں۔ عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ ناول نگار کردار کا ارتقا دکھانے
کے لیے بد کردار کو بہ نسبت نیک کردار کے زیادہ پسند کرتا ہے۔
کردار کے تنزل میں حتی الامکان اس امر کا خیال رہے کہ وہ غیر محسوس
اور تدریجی ہو۔

۱۰

کردار نگاری براہِ راست اور بتوسط

قاری کے سامنے کردار براہِ راست اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے کہ وہ حالتِ فاعلی تکلم یا تفکر میں دکھایا جائے۔ اُس کی جسمانی موجودگی کا خیال یا تو خود مصنف کے بیانات سے پیدا ہوگا یا اُس اثر سے جو اس شخصِ قصہ کی وجہ سے دوسرے اشخاص پر مرتب ہو رہا ہے۔ قدیم افسانوں میں اشخاصِ قصہ کو اپنے آپ سے طویل طویل تقریر کرتے پیش کرنے کا جو طریقہ تھا اب متروک ہو چکا ہے۔ موجودہ افسانوں میں اس کے مختصر سے آثار جو باقی رہ گئے ہیں وہ اس حیثیت سے ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ اُن میں شخصِ قصہ کے اوصاف خود اُن کی زبان سے ادا ہو جاتے ہیں۔ اس کا بہترین نمونہ شکسپیر کا "ہنری چہارم" ہے۔ اس قسم کی کردار کشی کو انگریزی میں "سلف کیرکٹرزیشن" یعنی اپنے کردار کا آپ اظہار کرنا کہتے ہیں۔ کردار نگاری کا یہ طریقہ ماہرانِ فن کی نظروں میں زیادہ وقعت نہیں رکھتا وھٹ کومب اس کو غیر محسوسانہ طور پر کردار کے راز ظاہر کرنے کے مقابلہ میں ہیچ تصور کرتا ہے [1]۔

---

[1] دی اسٹڈی آف اے ناول فصل ۱۰

کردار نگاری میں مصنف کا شخصِ قصہ کے حالات کی جانب
اشارہ کرتے ہوئے بیانات سے بار بار مداخلت کرنا نہایت زبوں
حرکت ہے۔ ایسی مداخلت جس قدر زیادہ و شدید ہوگی شخصِ قصہ کا
کردار بھی اسی قدر کمزور ہوگا۔ اس سے "ڈرامائی انفعالیت" کے اصول
کی خلاف ورزی ہوتی ہے۔ قصہ نگار کو یہ بھی نہیں چاہیئے کہ وہ
موقع بہ موقع خود اپنی نفرت یا پسندیدگی کا اظہار کرتا جائے۔
یہ چیز ناول کو فن کی ماتحتی سے نکال کر خود مصنف کے خیالات کا
بندہ بنا دیتی ہے۔

ڈرامائی طرز کی ناولوں میں توسطی کردار نگاری کی اہم قسم
وہ ہے جو ایک شخصِ قصہ کے دوسرے کے ساتھ تعلقات کی وجہ سے
ظاہر ہوتی ہے۔

ایک کردار کو مکمل پیش کرنا اچھا ہے لیکن اگر اس کے بجائے
فنی انتخاب کو مدِنظر رکھا جائے تو اس سے ناول زیادہ کامیاب بن سکتا ہے۔
اسی ضمن میں ایک امر اور قابلِ اظہار یہ ہے کہ توسطی کردار
پیدا کرنے کا ایک اہم طریقہ یہ بھی ہے کہ شخصِ قصہ جانوروں یا بچوں
کے ہمراہ چھوڑ دیا جائے۔ یہاں اس کے کردار کے وہ تمام جوہر ظاہر
ہوجائیں گے جو سنجیدہ سے سنجیدہ اور قریب سے قریب متعلقین کے سامنے

ظاہر نہیں ہو سکتے۔ بچوں اور جانوروں کے ساتھ متین سے متین اور مغرور سے مغرور انسان کا بھی وہی طرز برتاؤ نہیں رہتا جو خود بچوں کا بچوں کے ساتھ ہوا کرتا ہے۔ ایک شخص بچوں یا جانوروں کے سامنے جس قسم کی حرکات کو جائز رکھتا ہے شاید وہ اسی کو تھوڑے وقفہ کے بعد مضحکہ خیز معلوم ہونے لگیں۔

۱۱

اجتماعی کردارنگاری

جماعت کے کردار پیش کرتے وقت افراد کے بجائے اجتماع پر نظر رہنی چاہیئے۔ ظاہر میں انفرادی اور اجتماعی کردارکشی میں بڑا اختلاف معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت ان میں ایک قسم کا تعلق موجود ہے۔ انفرادی امتیازات کے بغیر ہم کسی اجتماع کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ ایک بڑی سے بڑی جماعت بھی ہم فرض کرلیں پھر بھی اس کا نقشہ ذہن میں بہت سے افراد کے ساتھ ہی آئے گا۔ یہ افراد ظاہر ہے کہ ایک دوسرے سے مابہ الامتیاز اوصاف رکھتے ہوں گے یہی چیز اجتماع میں بھی انفرادیت پیدا کرنے پر مجبور کرتی ہے۔

جماعت کی کردار نگاری اس کو ایک فرد واحد تصور کر کے
کی جاتی ہے۔ لیکن یہ ملحوظ خاطر رہے کہ ایسا فرد محض ایک نمونہ ہوگا۔
جماعت کی کردار کشی میں افراد پر زیادہ توجہ کرنا جماعت کی اہمیت کو
گھٹا دینا ہے۔

۱۲
کردار نگاری کے متفرق طریقے

کردار نگاری کبھی ادبی نزاکتوں پر مبنی ہوتی ہے اور کبھی فلسفیانہ
خوبیوں پر۔ ادبی کردار نگاری میں زیادہ توجہ ظاہری ڈیل ڈول اور
جسمانی بناوٹ کی طرف کی جاتی ہے لیکن دوسرے طریقہ پر جو کردار
پیش کئے جاتے ہیں وہ شخص قصہ کی قلبی حالتوں کا آئینہ ہوتے ہیں اور
اسی لئے موخر الذکر قسم کے کردار زیادہ گہرے اور مفید اثرات مرتب
کرتے ہیں۔ قدیم افسانوں میں کردار عموماً اول الذکر طرز کے پیش کئے جاتے تھے
ناول نگار کو کردار کشی پر تیار ہونے سے پہلے اس امر کو ذہن نشین
کر لینا چاہیے کہ حقیقی کردار اور ناول کے کردار میں ایک اصولی فرق
موجود رہتا ہے۔ ناول میں ایک کردار کی زندگانی صرف چند گھنٹوں

کے اندر ختم ہو جاتی ہے۔

ناول کے کردار کے اثرات جو ہمارے فضائے دماغ پر مرتب ہو چکے ہیں اُن میں تبدیلی کا امکان ہے لیکن خود کردار ایک دفعہ مکمل ہونے کے بعد نہ تو بنتے ہیں اور نہ بگڑتے۔ ہماری زندگیاں معاصرین کے ساتھ تعلقات اور تبادلۂ تاثرات کی ایک تاریخ ہوتی ہیں۔ ناول کے کردار بھی مختلف طریقوں سے زندہ انسانوں کے کردار پر موثر ثابت ہوئے ہیں۔ ہمارے ایک محترم دوست نے اپنے خیالات، طرزِ تحریر اور طرزِ گفتگو کو شہاب[1] کے سانچے میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی۔ ایک قدیم حکمران کے متعلق بھی یہ مشہور ہے کہ اس نے "شاہنامہ" کو پڑھ کر رستم ثانی بننے کی کوشش کی تھی۔ لیکن کسی ذی حیات کردار کے ناول کے کردار پر موثر ہونے کا خیال پیدا ہی نہیں ہو سکتا۔ علاوہ ازیں ناول کا ہر کردار ایک خاص اور معین ماحول کے ماتحت عمل کرتا ہے۔ اشخاص، واقعات، خیالات، مقامات، اوقات، ہر چیز معین ہوتی ہے۔ جس کی مجموعی شکل کو ہم "پلاٹ" کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ یہ درحقیقت ایک ایسی ہر لحاظ سے منتظم چیز ہے جس کی مثال ہم کو حقیقی زندگیوں میں نہیں مل سکتی۔

آخر میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ ناول نگار کے تجربات جب قصے کی شکل میں پیش کئے جاتے ہیں تو ان میں مبالغہ سے دامن بچایا

---

[1] "شہاب کی سرگزشت" از نیاز فتحپوری ۱۲

ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے جو اصلی اور ناول کے
کرداروں میں مشاہدہ کیا جاتا ہے۔

حصۂ سوم

چند مشہور افسانوں کے کردار

حصّہ سوم

(أ)

سحر البیان

اور

نجم النسا کا کردار

(۱)

نجم النسا کے کردار کی اہمیت کا کماحقہ اندازہ لگانے کے لیے
چند ابتدائی امور کا نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ ان صفحات میں
سحر البیان کے صرف ایک مخصوص پہلو پر فنِ افسانہ نگاری کے
نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی جائے گی۔ سحر البیان جس طرح اردو منظومات
میں بہترین مثنوی ہے اسی طرح اردو منظوم افسانوں میں بھی یہ ایک اہم
پیداوار ہے۔ سحر البیان کے قصّے کی اہمیت اس لئے زیادہ ہے کہ
اس قصّے نے براہ راست یا بواسطہ بعض اردو افسانوں پر اثر ڈالا

ہے۔ باغ و بہار کے بعض واقعات مثلاً شاہ آزاد بخت کا لاولدی کے غم میں تاج و تخت سے دست بردار ہو کر گوشہ نشینی کا ارادہ کرنا اور اُس کے وزیروں کا اس کو سمجھا کر اس خیال سے باز رکھنا در اصل سحر البیان کی لفظاً لفظاً تقلید معلوم ہوتی ہے۔ ذیل کے بیانات ملاحظہ ہوں:۔

کسی طرح کا وہ رکھتا تھا غم — مگر ایک اولاد کا تھا الم
اسی بات کا اس کے تھا دل پہ داغ — نہ رکھتا تھا وہ اپنے گھر کا چراغ

. . . .

وزیروں کو اک روز اس نے بلا — جو کچھ دل کا احوال تھا سو کہا
کہ میں کیا کروں گا یہ مالِ منال — فقیری کا ہے میرے دل میں خیال
فقیر اب نہ ہوں تو کروں کیا علاج — نہ پیدا ہوا وارثِ تخت و تاج
جوانی تو میری گئی سب بسر — ہوا وار پیری ہوئی سر بسر

. . . .

بہت کاٹ پہ جان کھویا کیا — بہت فکر دنیا میں سویا کیا

. . . .

وزیروں نے کی عرض اے آفتاب — نہ ہو خیرہ تجھ کو کبھی اضطراب
فقیری جو کیجے تو دنیا کے ساتھ — نہیں خوب جانا ادھر خالی ہاتھ

. . . .

جو غافل ہیں وہ سوچ میں تنگ ہیں — کہ ایسا نہ ہوئے کہ پھر سب کہیں
و کار زمیں را نکو ساختی — کہ با آسماں نیز پرداختی۔

....

یہ دنیا جو ہے مزرعۂ آخرت — فقیری میں ضائع کرو اس کو مت
عبادت سے اس کشت کو آب دو — کہ واں جا کے خرمن بھی تیار ہو

....

ارماں یہ اولاد کا ہے جو غم — سو اس کا تردد بھی کرتے ہیں ہم

(سحر البیان[1] صفحہ ۱۶-۱۷ مطبوعہ نامی پریس لکھنؤ بار پنجم ۱۹۱۹ء)

"آرام دنیا کا جو چاہیے سب تھا لیکن فرزند کہ زندگانی کا پھل ہے اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا اس خاطر اکثر فکرمند رہتا۔ پانچوں وقت کی نماز کے بعد اپنے کریم سے کہتا اے اللہ مجھ عاجز کو تو نے اپنی عنایت سے سب کچھ دیا لیکن اس اندھیرے گھر کا دیا نہ دیا۔ یہی ارمان جی میں باقی ہے کہ میرا نام لیوا اور پانی دیوا کوئی نہیں .... ایک بیٹا جیتا جاگتا مجھے دے تو میرا نام اور اس سلطنت کا نشان قائم رہے۔ اسی امید میں بادشاہ کی عمر چالیس برس کی ہو گئی۔ ایک دن شیش محل میں نماز ادا کر کے وظیفہ پڑھ رہے تھے ایک بارگی آئینہ کی طرف جو نظر کرتے ہیں تو ایک سفید بال

---

[1] آئندہ حصۂ مضمون میں جہاں کہیں سحر البیان کے صفحات کا حوالہ دیا گیا ہے وہ نامی پریس لکھنؤ بار پنجم ۱۹۱۹ء کے نسخہ میں سمجھا جائے۔

مونچھوں میں نظر آیا۔ بادشاہ دیکھ کر آبدیدہ ہوگئے اور ٹھنڈی سانس بھر کر
اور پھر دل میں اتنا سوچ کیا کہ افسوس تو نے اتنی عمر ناحق برباد دی اور اس
دنیا کی حرص میں ایک عالم کو زیر و زبر کیا اور ملک جو لیا اب تیرے کس کام
آئے گا۔ آخر یہ سارا مال و اسباب دوسرا اُڑا لے گا۔ تجھے تو پیغام موت
آچکا........ ایک روز مرنا ہے اور سب کچھ چھوڑ جانا ہے۔
اس سے یہی بہتر ہے کہ میں ہی اُسے چھوڑ دوں اور باقی زندگی اپنے
خالق کی یاد میں کاٹوں...... خردمندان کے باپ کا وزیر تھا
...... کہنے لگا خدا کی جناب سے ناامید ہونا ہرگز مناسب نہیں
جس نے ہیژدہ ہزار عالم کو ایک حکم میں پیدا کیا تمھیں اولاد دینی اُس
کے نزدیک کیا بات ہے۔ قبلۂ عالم اِس تصور باطل کو اپنے دل سے دور
کرو نہیں تو...... ملک ویران ہو جائے گا خدانخواستہ آخر بدنامی
حاصل ہوگی۔ اِس پر بھی بازپرس روز قیامت کی ہوا چاہے.......
بس عبادت بھی اُس روز کام نہ آئے گی۔ اس واسطے کہ آدمی کا دل خدا کا
گھر ہے اور بادشاہ فقط عدل کے واسطے پوچھے جائیں گے.....''

(باغ و بہار باتصویر، یونین پریس لاہور، ص ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴)

''باغ و بہار کے اصل قصے کے مفقود ہو جانے کی وجہ سے اس مسئلہ پر
یقینی طور سے زور نہیں دیا جا سکتا۔ تاہم اس کا امکان اس لئے نظر آتا

ہے کہ میرامن دہلوی نے اپنے قصے میں اصل قصے کے علاوہ بہت سے ایسے امور کا اضافہ کیا ہے جن سے اصلی قصے کے مصنف امیر خسرو ناواقف تھے۔ اس کے سوا ہم کو دکن کے قدیم شاعر شاہ اظہر کی ایک مثنوی دستیاب ہوئی ہے جس کے واقعات قصہ بڑی حد تک "سحر البیان" سے ملتے جلتے ہیں ممکن ہے کہ "سحر البیان" اسی پر مبنی ہو۔ فورٹ ولیم کالج کے ارباب قلم بھی "سحر البیان" سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ انھیں میں سے ایک بہادر علی حسینی نے اس قصے کو نثر کا جامہ پہنایا تھا جو "نثر بے نظیر" کے نام سے موسوم ہے۔

"سحر البیان" کے جس پہلو پر ہم روشنی ڈالنا چاہتے ہیں وہ کردار نگاری ہے لیکن ہماری توجہ کردار نگاری میں بھی صرف "قصے" کے ایک مخصوص فرد نجم النسا تک محدود رہے گی۔ اس میں شک نہیں کہ میر حسن نے اپنا قصہ ایسے زمانے میں لکھا تھا جب کہ موجودہ مغربی اصول اور قواعد کردار نگاری سے اردو زبان ناواقف تھی لیکن جس طرح ہر عظمت ہستی اپنے زمانے سے برسوں آگے رہتی ہے اسی طرح میر حسن کے پاس بھی کردار نگاری کے چند ایسے نمونے ملتے ہیں جو موجودہ مغربی اصول افسانہ نگاری پر ایک بڑی حد تک پورے اتر سکتے ہیں اور جن کے مماثل کردار میر حسن کے معاصرین کے قصوں میں دستیاب نہیں ہو سکتے

لے۔ مثنوی مولوی ابو محمد عمر بن صلاح الیافعی سابق شریک معتمد انجمن ارباب اردو سرزنگر کے پاس ہے

"سحر البیان" اردو افسانہ نگاری کا معراج کمال ہے۔ اردو منظوم افسانوں کی ابتدا کا پتہ میر تقی میر کی مثنویوں[1] سے بہت پیچھے تک چل سکتا ہے۔ میر تقی کی مثنویوں کے بعد اردو منظوم قصوں کو بڑی ترقی دی گئی۔ چنانچہ "گلزار نسیم" اور "خواب و خیال" وغیرہ ارتقائی دور کے منظوم قصوں کے اچھے نمونے ہیں لیکن "سحر البیان" کی ٹکر کا بلند پایہ قصہ نہ تو میر حسن سے پہلے لکھا گیا اور نہ ان کے بعد۔

"سحر البیان" کے مطالعہ کے وقت یہ امر بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ میر حسن اور ان کے ہمعصروں کی نظر میں فوق الفطرت واقعات سے کام لینا معیوب خیال نہیں کیا جاتا تھا بلکہ افسانہ نگاری کے ابتدائی ادوار کا یہ ایک لازمی اصول معلوم ہوتا ہے۔ خود یورپ میں بھی اٹھارویں صدی تک فوق فطری افسانے نہایت وقعت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے[2]۔ قدیم افسانوں میں فوق الفطرت واقعات کے استعمال کی کچھ یہ وجہ ہے کہ ان میں ایک تصوری کائنات پیش کی جاتی تھی۔ اس لئے قصہ نگار تمام تصوری اور ذہنی ذرائع سے ہر وقت کام لے سکتا تھا جب کہ حقیقی امور اس کی رہبری کرنے سے قاصر رہتے تھے۔ میر حسن نے بھی نہایت فراخدلی کے ساتھ فوق الفطرت عناصر کا استعمال اپنے قصے میں کیا ہے لیکن محض ان عناصر کی وجہ سے "سحر البیان" کی اہمیت ذرہ برابر بھی کم ہوتی نظر نہیں آتی۔

---

[1] "دنیائے افسانہ" صفحہ ۱۵۳ ۔ [2] "دنیائے افسانہ" صفحہ ۶

ان ابتدائی اور ضروری امور کے پیش کرنے کے بعد اصل عنوان پر آنے سے پہلے "سحر البیان" کے پلاٹ کا خاکہ پیش کرنا بھی ضروری ہے تاکہ اشخاص قصہ کی تنظیم اور ترتیب اچھی طرح ظاہر ہو سکے۔

(۲)

ایک خوش حال اور رعایا پرور شہنشاہ کو لاولدی کا غم ہوتا ہے بغیر اولاد کے تمام شان و شوکت کے سامان اس کی نظروں میں خار کی طرح کھٹکتے ہیں۔ ایک روز وہ باتدبیر وزیروں کو اپنے حضور میں بلا کر اپنے غم کی داستان سناتا ہے اور کہتا ہے کہ "فقیری کا ہے میرے دل میں خیال" وزیروں نے بادشاہ کو اس خیال سے باز رکھنے کی ایک نفسیاتی تدبیر یہ کی کہ اس کو باور کرایا کہ حکمرانی خود ایک عبادت ہے جس کا تعلق اس جہان سے ہے۔ جو شخص یہاں بوتا ہے وہاں کاٹتا ہے لوگ کہتے ہیں

تو کار زمیں را نکو ساختی   کہ با آسماں نیز پرداختی

اور یہ رائے دی کہ نجومیوں سے اس امر کے متعلق مشورہ کیا جائے کہ آیا اس کے مقسوم میں اولاد ہے یا نہیں۔ نجومیوں نے اولاد کی خوشخبری دی۔ شہزادہ بے نظیر پیدا ہوتا ہے۔ بڑا ذہین ہے کمسنی ہی میں ان تمام فنون اور کمالات میں مہارت تامہ حاصل کر لیتا ہے جو ایک مشرقی شہزادہ کی زندگی کے لاینفک جزا ہیں۔

ایک روز شہزادہ خلاف عادت کوٹھے پر سو رہا تھا۔ ماہرخ پری کا اس پر سے گزر ہوتا ہے اور وہ ہزار جان سے اس پر عاشق ہو کر اس کو پرستان اُڑا لے جاتی ہے۔ پرستان میں شہزادہ نہایت دل گرفتہ بسر کر رہا تھا کہ ماہرخ پری نے اُس کے بہلانے کے لئے ایک طلسمی کل کا گھوڑا فلک سیر نامی اُس کو دیا کہ وہ اس پر سوار ہو کر آس پاس کی سیر سے اپنا دل خوش کیا کرے۔

شہزادہ بے نظیر ایک روز فلک سیر پر سوار ایک باغ میں وارد ہوتا ہے۔ یہ باغ ایک شہزادی (بدر منیر) کا ہے جو اپنے باپ (بادشاہ) سے علحدہ اپنی سہیلیوں کے ساتھ اس میں بسر کر رہی ہے۔ وزیر کی "تربیت" لڑکی نجم النسا بھی اس کے ساتھ ہے۔ بے نظیر اور بدر منیر دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر عاشق ہو جاتے ہیں۔ نجم النسا کی کوشش سے دونوں میں ملاقاتیں ہونے لگتی ہیں۔ بے نظیر پری کی بغیر اجازت اور بغیر اطلاع ہر روز سیر کے بہانے سے بدر منیر کے باغ میں آتا جاتا ہے۔

ماہرخ کا ایک جاسوس دیو اس سے بے نظیر کے چپکے چپکے عشق کرنے کی خبر لگاتا ہے جس پر وہ آگ بگولہ ہو کر شہزادے کو ایک ویران کنوئیں میں مقید کر دیتی ہے۔

شہزادی بدر منیر بے نظیر کے یکایک غائب ہو جانے پر نہایت

افسردہ ہے۔ نجم النساء اس کو سمجھاتی ہے کہ مرد ذات بے وفا ہوتی ہے کسی
دوسرے سے جی لگ گیا ہوگا۔ شہزادی اپنے خیالات پہ بدستور قائم رہتی ہے
ایک رات خواب میں دیکھتی ہے کہ شہزادہ برق کے پیاس سے روتی
ہوئی اٹھتی ہے اور نجم النساء کو خواب کا حال سناتی ہے۔ نجم النساء دوستانہ
ہمدردی کا ثبوت دینے کے لیے شہزادی کے واسطے بے نظیر کو ڈھونڈنے جوگن بن کے نکلتی
پرستان پہنچ کر ایک چاندنی رات میں شہزادے [illegible] بین بجاتی اور
موسیقی کے کمال دکھاتی ہوئی بیٹھی تھی۔ فیروز شاہ جنوں کے شہزادے کا ادھر
سے گزر ہوتا ہے اور وہ عشق کا تیر کھا کر وہیں ریت پر گر جاتا ہے نجم النساء کو
اپنے گھر لے جاتا ہے اور اپنے باپ سے اس کا تعارف کراتا ہے۔ یہاں بھی
ہر ایک اس کے بین بجانے پر فریفتہ ہو جاتا ہے ایک روز فیروز زندگی سے
تنگ آکر جوگن کے پیروں پر لوٹنے لگتا ہے۔ وہ موقع کی طالب تھی اس کی تمنا
پوری کرنے کا اس وقت وعدہ کرتی ہے جب کہ وہ شہزادے کو ماہ رخ پری
کے زندان سے چھڑائے۔ فیروز جوگن کی خواہش پوری کرتا ہے اور سب
مل کر بدر منیر کے پاس آتے ہیں۔

بے نظیر بدر منیر کے باپ یعنی بادشاہ سے درخواست کر کے اس کو اپنے
نکاح میں لاتا ہے۔ اور بے نظیر اور بدر منیر [illegible] سے نجم النساء کی شادی
وزیر فیروز شاہ سے کر دیتا ہے [illegible] ہو جاتا ہے

۳

"سحر البیان" کے قصے کا پلاٹ ظاہر ہے کہ سادہ ہے۔ کیونکہ اس میں صرف ایک قصہ بیان ہوا ہے اور منظم ہے۔ کیونکہ کوئی واقعہ غیر متعلق اس میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔ پلاٹ کی نوعیت کے اعتبار سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے اشخاص قصہ معین کر لیے گئے ہوں گے۔ اصلی اشخاص قصہ بدر منیر اور بے نظیر ہیں۔ لہذا یہی سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہونے چاہئیں لیکن قصے کے ختم ہوتے ہوتے میر حسن کے قلم نے نجم النسا کے کردار میں ایسی انفرادی صفات پیدا کر دی ہیں کہ خواہ مخواہ وہ زیادہ اہم نظر آنے لگتی ہے۔ شہزادی بدر منیر کی انفرادی صفات بہت کم ہیں اور جو کچھ ہیں بھی تو وہ زیادہ تر منفی صفات ہیں۔ مثلاً اس کی شرم و حیا اس کی وفا وغیرہ لیکن اس کے مقابلے میں جو چیز نجم النسا کو اہم بنا رہی ہے وہ اس کے مثبت صفات ہیں جن کی موجودگی اشخاص قصہ میں ایک نمایاں حیثیت پیدا کر دیتی ہے۔ ہم بہ یقین تمام کہہ سکتے ہیں کہ نجم النسا کا کردار قصہ میں ہر شے سے زیادہ جاذب نظر معلوم ہوتا ہے۔

بعض وقت ایسا ہو جاتا ہے کہ ضمنی اور معاون اشخاص قصہ میں انفرادی خوبیوں کے پیدا ہو جانے سے پورے قصے میں نمایاں

لہ تفصیلات کے لئے ملاحظہ ہو دنیائے افسانہ ص ۸۹ و ۹۰ ۱۲

ہو جاتے ہیں۔ اسکاٹ کی بعض ناولوں میں ایسا ہی ہوا ہے لیکن
یہ سوال کہ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کا کوئی قطعی اور تشفی کن جواب
دینا دشوار ہے تاہم یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ کیفیت مصنف کی ایک نفسیاتی
حالت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مصنف کا دماغ حسب ہیرو اور ہیروئن کی داستان
لکھتے لکھتے اکتا جاتا ہے تو اختیاراً یا اضطراراً وہ ایک تفریح کے طور پر
دوسرے اشخاص قصہ میں دلچسپیاں پیدا کرنے کی غرض سے ان میں چند
مخصوص اور اصلی اشخاص سے ممیز خصوصیات پیدا کر دیتا ہے کبھی کبھی
ظرافت کی چاشنی سے ضمنی اشخاص قصہ میں امتیاز پیدا کیا جاتا ہے اور ایسے
اشخاص قصہ اصل اشخاص کے کردار کے ساتھ مل کر ایک تنوع پیدا کر دیتے ہیں
دوسرے کبھی قصے میں طوالت پیدا کرنے کے لئے بھی بعض معاون
اشخاص قصہ کے کردار پر زیادہ زور دیا جاتا ہے جس کی وجہ سے وہ قصہ میں
ممیز ہو جاتے ہیں۔ اور اگر ان کی امتیازی خصوصیت میں کوئی بات ایسی
پیدا ہو جائے جو پڑھنے والے کے جذبات کو زیادہ اپیل کرنے والی ہوتی ہے
تو ایسا شخص قصہ اصلی اشخاص کے ساتھ بلکہ ان کے بعد بھی زندہ رہتا ہے۔
ہمارے خیال میں آج امیر حمزہ کی داستان کے پڑھنے والوں میں زیادہ
اشخاص ایسے دستیاب ہوں گے جو قصے کو محض امیر حمزہ کے بہادرانہ کارناموں
کی خاطر نہیں پڑھتے۔ لیکن ایسے حضرات بہت کم ملیں گے جن کے دلوں کو

خواجہ عمرو عیار کی شرارتیں اپنی مضر لگاوٹ کے ساتھ اپنی طرف نہ کھینچتی ہوں ایسے حضرات کی تعداد بھی کم ہوگی جن کے ذہنوں میں مدت مدید کے بعد وہ اثرات جو امیر حمزہ، مقبل ہنگام، بزرجمہر، نوشیروان، مہرنگار وغیرہ نے چھوڑے ہیں، ان اثرات سے زیادہ قوی ہوں جو عمرو عیار کے کردار نے چھوڑے تھے۔

یہی حال بالکل "سحر البیان" کے قصے کا ہے۔ ہم پورے قصے کو پڑھ لیتے ہیں اور کتاب کو مدت تک طاق نسیان کے حوالے کر دیتے ہیں۔ بدر منیر کا حسن، دربار کے تماشے، عشق کے مشغلے بھی ہمارے ذہنوں سے مٹنے لگتے ہیں لیکن جو اثرات نجم النسا کے کردار سے پیدا ہوتے ہیں وہ ہر وقت اور ہمیشہ تازہ نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ میر حسن کے قلم سے نجم النسا کا سراپا کچھ اس انداز کا کھنچ گیا ہے کہ ہمارے لئے نجم النسا کے سامنے ان کا بدر منیر بھی بے رونق نظر آتا ہے۔ جو کرداری خوبیاں نجم النسا میں ہیں وہ بدر منیر ملکہ بے نظیر میں بھی نہیں۔ نجم النسا کی فطرت اصلی انسان کی فطرت سے بہت زیادہ قریب ہوتی ہے۔ جو چلت پھرت اس کی ہے وہ "سحر البیان" کے کسی اور شخص کی نہیں۔

نجم النسا کے کردار کی دلچسپی مرکزی نوعیت کی ہے کیونکہ اس کی کامیابی

یا ناکامی پر قصے کے اختتام کا تمام و کمال انحصار ہے اگر بالفرض پرستان سے
وہ ماہرو واپس آتی تو پھر قصے کے طربیہ بنانے کے لیئے کوئی واقعہ ایسا موجود
نہیں تھا جس سے کام لیا جاتا۔ اس کی پیدائش قصے کے منتہا کے قریب
ہوتی ہے اور قصے کے اختتام کا تصفیہ خود وہ کرتی ہے۔

نجم النسا کو مرکزی شخص قصہ اس لیئے بھی سمجھنا چاہیئے کہ وہ قصے کے
دو اجزا میں پیوند لگاتی ہے۔ سحر البیان کے قصے کے دو بڑیاں حصے ہیں پہلا
حصہ ارتقائے قصہ کا ہے جو آغاز داستان سے بے نظیر کے قید ہو جانے پر ختم
ہو جاتا ہے۔ اگر قصہ یہیں ختم کر دیا جاتا تو اس میں شک نہیں کہ وہ نہ صرف
ادھورا رہ جاتا بلکہ اس کی نوعیت بھی موجودہ قصے سے بالکل مختلف ہوتی
قصے کا دوسرا انکشافی ٹکڑا بدر منیر اور بے نظیر کی جدائی سے اختتام داستان
تک ہے لیکن دونوں میں ارتباط اور تسلسل نجم النسا کی وجہ سے قائم ہوتا ہے
نجم النسا کے کردار کی مثال ایک پل کی سی ہے جس پر سے قصہ تعویق کی
دشوار گزار منزل طے کرتا ہے ہم کو یہ باور کرنے کی کافی وجہ ہے اگر بالفرض
میر حسن نے نجم النسا کے جیسے کردار کی تخلیق نہ کی ہوتی تو مصنف کو عاشق و معشوق
کی دوبارہ ملاقات کرنے کے لیئے بالکل فوق الفطرت واقعات سے
مدد لینی پڑتی۔ ہر حالت میں بغیر نجم النسا کے قصے کی موجودہ شکل میں تبدیلی
کا ہونا ضروری تھا لیکن یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ تبدیلی قصے

کی دلچسپی میں اضافہ کرنے والی ہوتی۔ موجودہ صورت میں نجم النساء ہی کی وجہ سے
مندرجہ بالا تمام خوبیاں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ اور نہایت عمدگی کے ساتھ ان کا اظہار ہوا ہے
نجم النساء کے کردار کی مذکورہ بالا عظمیٰ حیثیت اس کو ٹینی سن کے شہرہ آفاق
قصے "اینک آرڈن" کے کردار مریم لین کا مد مقابل بنا رہی ہے۔ مریم لین کی اہمیت
بھی "اینک آرڈن" میں وہی ہے جو نجم النساء کی سحر البیان میں ہے۔

"اینک آرڈن" کے قصے کا پلاٹ یہ ہے کہ دریا کے کنارے ایک گاؤں میں
تین کم سن بچے جن میں سے دو مرد یعنی اینک آرڈن اور فلپ اور ایک لڑکی اینی لی
رہتے تھے۔ آپس میں خانہ داری کا کھیل کھیلا کرتے تھے۔ اینی لی ہمیشہ گھر والی کا پارٹ
انجام دیتی اور مالک بننے کے لئے فلپ اور اینک میں اکثر لڑائیاں ہوتیں۔ اینی لی
دل کی کمزور ہونے کی وجہ سے دونوں کا جھگڑا چکانے کا صرف ایک طریقہ پاتی
اور وہ یہ کہہ کر کہ میں تم دونوں کی بی بی ہوں آپس میں نہ لڑو دونوں کو خوش کرتی
بچے جوان ہو جاتے ہیں اور ان کی بچپن کی محبت جوانی میں عشق کے
جذبات سے تبدیل ہو جاتی ہے۔ لڑکی کو دونوں سے مساوی الفت ہے۔
لیکن دل کے احکام پر عمل پیرا ہو کر وہ اینک کو اپنی ازدواج کے لئے ترجیح دیتی
ہے۔ فلپ بدستور خاموشی کے ساتھ اینی کی پرستش کئے جاتا ہے اور دوسری
جگہ شادی کرنے کی قسم کھا لیتا ہے۔

اینک آرڈن ما یحتاج زندگی کی فراہمی کے لیے چین کا سفر اختیا

کرتا ہے۔ واپسی کے وقت بادِ مخالف اس کی کشتی کو تباہ کر دیتی ہے وہ
ایک ویران جزیرے میں کئی سال تک بے یار و مددگار پڑا رہتا ہے۔ اس
اثنا میں اینی لی فاقہ کشی میں مبتلا ہو کر تکلیفیں اٹھانے لگتی ہے۔ فلپ کی
ہمدردی کا ہاتھ بڑھتا ہے اور اینی لی اور اس کے بچوں کو فاقہ کشی کی
موت سے بچاتا ہے۔ اینک آرڈن کی واپسی سے سب ناامید ہو جاتے
ہیں تو فلپ بدنامی کے ڈر سے اور اینی لی کی جائز مدد کر سکنے کے عذر کے
خیال سے اس سے شادی کی درخواست کرتا ہے۔ اینی لی ایک عرصہ تک
خاموش رہتی ہے۔ ایک رات وہ اینک کو خواب میں ایسی حالت میں دیکھتی ہے
جس سے اس کو اینک کی موت کا یقین ہو جاتا ہے اور وہ فلپ سے عقد کر لیتی ہے
اینک کسی طرح اس گمنام مقام سے نکل کر اپنے وطن کو واپس آتا ہے
اس وقت عمارتوں کی وجہ سے شہر کی ہیئت بدل چکی تھی وہ ایک دوکاندار
میریم لین سے جو اس کی قدیم شناسا بھی تھی ملتا ہے میریم لین اس کو اینی کی تمام
تکالیف اور فلپ کے ساتھ عقد کر لینے کا واقعہ سناتی ہے۔ اس واقعہ کو سن کر
اینک کی امید دل پر یاس کا مینہ برس جاتا ہے۔ وہ میریم لین کو تاکید کر دیتا
ہے کہ اس کے وجود کی اطلاع دے کر اینی لی اور اس کے خاندان کی تباہی
کا باعث نہ ہو اور خود ایک رات فلپ کے پائیں باغ میں ایک درخت پر
چڑھ کر اپنے بچوں اور اس عورت کو ایک نظر دیکھ لیتا ہے جو کبھی اس کی بی بی تھی

اس نظارے سے اس کی حالت خراب ہو جاتی ہے۔ اضطراب کے برے نتائج
سے خوف زدہ ہو کر فوراً واپس ہوا۔ عرصے تک اسی راز دار عورت کے پاس رہ کر آخر کار
اپنی اس کھوکھلی زندگی کو وہ وداع کر دیتا ہے۔

مذکورہ بالا قصے میں مریم لین کی جو اہمیت قصے کے وحدول میں ربط
پیدا کرنے اور اینک آرڈن کو اس کی غیر حاضری کے زمانے کے واقعات بیان
کر کے قصے میں تسلسل پیدا کرنے کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے وہ ظاہر ہے۔ یہی اہمیت
میر حسن کے قصہ "سحر البیان" میں نجم النسا کو حاصل ہے۔

مریم لین اور نجم النسا کی تصویر کھینچتے وقت ٹینی سن اور میر حسن کی ذہنیت
بالکل ایک تھی۔ دونوں کو اس بات کا کافی علم تھا کہ راز داری کی اہل مردوں
سے زیادہ عورتیں ہوتی ہیں۔ اس لئے ایسے تذبذب کے مقامات کے لئے جیسے
کہ "اینک آرڈن" اور "سحر البیان" سے ظاہر ہے موزوں ترین کردار ایک
مریم لین اور ایک نجم النسا ہی ہو سکتی تھی۔ یہ دونوں کردار قصے کے درمیان
نہیں بلکہ منتہا کے قریب پیدا ہو کے قصے کو اختتام کی جانب بڑھانے میں معاون ثابت ہوئیں
مذکورہ بالا مماثلت کے باوجود نجم النسا کی اہمیت مریم لین کے مقابلے میں
اس وجہ سے زیادہ ہے کہ مؤخر الذکر کی حیثیت قصے میں محض مجہول معاون قصہ
کی ہے لیکن نجم النسا میں مجہولیت سے زیادہ فاعلیت نمایاں ہے۔ مریم لین
چپکے چپکے اینک آرڈن سے بات کی اطلاع کرتی ہے۔ برخلاف اس کے

نجم النسا خود عملاً قصہ کی ہیروئین کی امداد کرتی ہے۔
نہ صرف یہ بلکہ خود ہیروئین کے مقابلے میں بھی فاعلیت نجم النسا کے
حصے میں آئی ہے۔ اس امر پر اس سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں
ہم نجم النسا کی فاعلانہ اہمیت کا اندازہ لگانے کے لئے چند مثالیں پیش کرتے ہیں
(۱) جس وقت بدر منیر اور بے نظیر ایک دوسرے کو دیکھ کر غش کر جاتے
ہیں تو نجم النسا موجود تھی اور شتابی سے لا اس نے چھڑکا گلاب۔ تب آئی تنوں
میں ذرا اُن کے تاب۔ گلاب چھڑکنے کے بعد بدر منیر کو کچھ ہوش آتے ہی اس نے
ایک معشوقانہ ادا یہ اختیار کی کہ فوراً مکان کے دالان میں چھپ کر پردے سے چھیڑ ادا کہ

یہ ہے کون کمبخت آیا یہاں　　　میں اب چھوڑ کر اپنا جاؤں کہاں

نجم النسا سمجھ چکی تھی کہ بدر منیر کے یہ کیا انداز ہیں اور وہ کس دل سے
بے نظیر کو کوس رہی ہے۔ دوسرے اس کو اس کا بھی علم تھا کہ بے نظیر کی حالت
خراب ہو رہی ہے۔ اسی لئے وہ:۔

....　　　لگی ہنس کے کہنے کہ "بدر منیر!
مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں　　　ترے ناز بیجا یہ بھاتے نہیں"

لیکن جب اس کے کہنے سے بھی بدر منیر بے نظیر سے ملنے پر تیار نہیں
ہوتی تو پھر وہ ایک طولانی تقریر کے ذریعے سے اس کے دل کو شہزادہ
بے نظیر کی طرف مائل کرتی ہے۔

مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے۔ مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے
کیا ہے اگر تو نے گھائل اسے تو مت چھوڑ اب نیم بسمل اسے
ٹک اک حظ اٹھا زندگانی کا تو مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو
مئے عیش کا جام اب نوش کر غم دین و دنیا فراموش کر
یہ حسن و جوانی یہ جوش و خروش غفور است ایزد تو ساغر بنوش
کہاں یہ جوانی کہاں یہ بہار یہ جوبن کا عالم رہے یادگار
سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں
سبھی یوں تو دنیا میں ہیں کاروبار ولے حاصل عمر ہے وصل یار
خوشا وہ زمانہ کہ دو اک جگہ کریں یک دگر جلوۂ مہر و مہ
کہاں چاہ والے ہیں یوسف عزیز اری باولی چاہ میں کر تمیز
ترے گھر میں آیا ہے مہماں غریب ہے یہ واردات عجیب و غریب
شتابی سے مجلس کو تیار کر تو اس گل سے گھر رشک گلزار کر
بلا ساقیان گل اندام کو نگہ ساتھ گردش میں لا جام کو
شب و روز پی مل کے جام شراب مہ و مہر کو رشک سے کر کباب[1]

(۲) نجم النسا کے منانے سے کفر ٹوٹا خدا خدا کر کے بدر منیر بے نظیر کے پہلو میں آکر بیٹھ تو گئی لیکن ایسی بیٹھی کہ اس کا ہونا نہ ہونا دونوں ایک تھے۔ بدر منیر کی حالت یہ تھی کہ

---

[1] مثنوی سحر البیان ص ۵۹-۶۰

وہ بیٹھی عجب ایک انداز سے — بدن کو چرائے ہوئے ناز سے
منہ آنچل سے اپنا چھپائے ہوئے — لجائے ہوئے شرم کھائے ہوئے

وہ پیچ و تاب کھاتی ہے۔ اٹھتی ہے اور :—

گلابی کو لا اُن کے آگے دھرا — پیالے کو پھر جلد اُس نے بھرا
کہا شاہزادی کو بیٹھی ہے کیا — یہ پیالہ تو اس بت کے منہ سے لگا
ذرا میری خاطر سے ہنس بول تو — لب لعل شیریں کو ٹک کھول تو
میں صدقے ترے تجھ کو میری قسم — کئی ساغر اس کو پلا دم بدم

غرض شراب کے ذریعہ ان دونوں میں بے تکلفی پیدا کی اور بدر منیر کا حجاب دور کیا۔

(۳) پہلی ملاقات تو اچانک ہو گئی تھی۔ دوسری ملاقات کے وقت کی بدر منیر کو پہلے سے خبر تھی اور چاہئے تو یہ تھا کہ وہ شہزادے کے استقبال کے لئے خوب آراستہ ہو کر بیٹھتی لیکن کچھ تو شرم کی وجہ سے اور کچھ دیکھنے والوں کے اس طعنے کے ڈر سے کہ وہ یہ نہ سمجھیں کہ وہ اوچھی اور ایک اجنبی مرد پر دیوانی ہوئی ہے بدر منیر لباس تک نہیں بدلتی اس موقع پر نجم النساء نے جس چالاکی سے کام لیکر بدر منیر کو آراستہ کیا وہ درحقیقت ایک قصے کے لئے سرمایہ ناز ہے نجم النسا سمجھتی تھی کہ اگر شہزادی کو بے نظیر کے خیر مقدم کے لئے بناؤ کرانے کی رائے دوں گی تو اس میں کئی خرابیاں پیدا ہونے کا اندیشہ ہے۔ پہلے تو یہ کہ خود بدر منیر کچھ کھسیانی سی ہوگی۔ دوسرے کو شہزادے نے پہلی ملاقات کے

کے دوران میں اپنی پوری توجہ کا ثبوت دیا تھا تاہم اس کے خیال کے مطابق
وہ مرد ذات اور بے وفا۔ کیا عجب ہے کہ اس کا اظہار عشق وقتی ہو اور دوبارہ آ سکے
تو نقصان مایہ اور شماتت ہمسایہ ہے اس کا غم دونا ہو جائے گا غرض کچھ اسی قسم کے خیالات تھے

لگا اس کو باتوں میں نجم النسا — لگی کہنے جی چاہتا ہے مرا
کہ تو آج کر خوب اپنا سنگار، — مجھے حسن کی اپنے دکھلا بہار

اس پر شاہزادی پہلے تو بناوٹی غصے سے بگڑی اور نجم کو خوب
صلواتیں سنائیں لیکن "یہ شکل اس کو پہلے ہی منظور تھی"۔ نہا دھو کے
اس روز ایسی بنی۔ کہ دو دن کی پیچ ہو جیسے بنی"۔

(۴) بے نظیر کے پری کے زندان الم میں اسیر ہو جانے کے بعد سے اس
کی آمد و رفت رک جاتی ہے شہزادی جس نے اول اور آخر مرتبہ عشق کیا تھا
اس قسم کی تمام لڑکیوں کی مانند بے نظیر کے غم میں کڑھنے لگتی ہے۔ سوائے نجم النسا
کے کسی اور کو اس معاملے میں شہزادی سے گفتگو کرنے کی جرأت نہیں ہو سکتی
تھی۔ اگر وہ شہزادی کے ساتھ ہمدردی کا اظہار کرتی اور اس کو سمجھاتی کہ
"متفکر نہ ہو معلوم نہیں کہ بے نظیر پر کیا آفت پڑی ہے جو وہ نہیں آ رہا ہے"۔
وغیرہ تو اس کا یہ اثر ہوتا کہ شہزادی کے دل میں بے نظیر کی وفاداری کا
خیال مستقل طور پر جاگزیں ہو جاتا۔ فطرتاً ایسے شخص کے ساتھ اس کو زیادہ
ہمدردی ہو جاتی ہے جو خود وفا شعار ہے لیکن رکاوٹیں اس کو ملنے سے با

رکھتی ہیں۔ نجم النسا کی خداداد سمجھ نے اسے سکھا دیا کہ شہزادی کے جذبۂ عشق پر جب تک سرد مہری کا پتہ نہ ہوئے اس کا راہ راست پر آنا دشوار ہے۔ اس لئے وہ بدر منیر کے عشق کے جذبے کو نفرت سے بدلنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ کام بہ نسبت اس کے آسان اور مطابق فطرت تھا کہ بدر منیر کے دل سے شہزادے کی سچی محبت کی بیخ کنی ہی کر دی جائے۔ محبت کی ایسی آگ جو صرف قیاس کی وجہ سے ٹھنڈی پڑ جائے اس کو درحقیقت بوالہوسی کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔

ہم نجم النسا کے اس فلسفے پر آئندہ غور کریں گے کہ مرد ذات بے وفا ہوتی ہے۔ یہاں صرف اس قدر معلوم کرنا کافی ہوگا کہ نجم النسا نے شہزادی کو اس بات کا یقین دلانا چاہا کہ بے نظیر راہ عشق میں ناکام تھا اور سمجھاتی ہے کہ بدر منیر کو یہ نہیں چاہیئے کہ ایک بے وفا کی خاطر اپنا عیش تلخ کرے لیکن اس یاس خیز خیال کے اظہار کی طرف وہ جس تدریج سے قدم بڑھاتی ہے اس کی تشریح خود ذیل کے اشعار سے ہو سکتی ہے:-

کہا اس نے بی! تم کو سودا ہے کچھ — وہ معشوق ہے اس کو پروا ہے کچھ
خدا جانے کس شغل میں لگ گیا — مری چڑھ ہے اتنا بھی ہونا فدا
وہ رہ رہ کے تم کو دلاتا ہے چاہ — عبث آپ کو مت کرو تم تباہ
رکے جو کوئی اس سے رک جائیے — جھکے آپ سے وہ تو جھک جائیے
تغافل بھلا کچھ نکالا کرو — ذرا آپ کو تم سنبھالا کرو

لیکن جب اس نصیحت کا کچھ بھی اثر نہیں ہوتا تو ایک قدم اور آگے
ھاتی ہے کہتی ہے کہ لے بدر منیر!

وہ ہے کہ سب کے تئیں دے ڈبوے | کدھر دل گیا تیرا اے بیوقوف
سافر سے کرتا ہے کوئی بھی پیت | مثل ہے کہ جوگی ہوے کس کی میت
ری چار دن کے ہیں یہ آشنا | ملا دل کو آخر کرے ہیں جدا
ے آسماں کہ زمیں کے ہیں یہ | جہاں بیٹھے جا بس وہیں کے ہیں یہ
و بھولی ہے کس بات پر اے بوا! | خبر لے دوانی تجھے کیا ہوا

ذیل کے اشعار کا ناصحانہ انداز ملاحظہ ہو۔

سنو جانی! اپنے پہ جو کوئی مرے | تو دل بھلے اپنا بھی صدقے کرے
اگر آپ پر کوئی شیدا نہ ہو | تو پھر چاہیئے اس کی پروا نہ ہو
وہ خوش ہوگا اپنی پری کو لئے | عبث اس پہ بیٹھی ہو تم جی دئے
تمھاری اسے چاہ ہوتی اگر | تو اب تک وہ تم کو نہ آتا نظر!

(۵) بے نظیر کو خواب میں مقید دیکھ کر شہزادی کی آنکھ کھل جاتی ہے
نجم النسا سے تمام خواب کے واقعات جا سناتی ہے۔ بدر منیر کا مرض عشق اب نصیحت کر
کی نصیحت کے بار گراں کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا نجم النسا نے اس کو محسوس
کیا۔ بدر منیر کی دردناک حالت کا اس کے دل پر اثر ہونا ضروری تھا
چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ بدر منیر کی حالت سے وہ اس قدر متاثر ہوئی کہ اس

کا کام خود آپ انجام دینے پر تیار ہو جاتی ہے اس کے بعد نجم النساء نے شہزادی کے لئے جو کچھ کیا وہ دوستانہ ایثار کا عمدہ نمونہ ہے اس آخری حصّے کی نجم النسا ہی بجا طور پہ ہیروئین کہلا سکتی ہے۔

۵

نجم النسا کی جملہ کرداری خوبیوں میں سے ایک اہم خوبی اس کی قوت گفتار ہے۔ اس کے مکالمے اردو زبان کی بول چال کے چند ایسے دلکش نمونے ہیں کہ اردو ادب اُن پر بجا طور پر ناز کر سکتا ہے۔ "سحر البیان" میں سوائے میر حسن کے فطری بیانات کے اگر کوئی چیز دلچسپ ہو سکتی ہے تو وہ نجم النسا اور بدر منیر کے مکالمے ہیں جن کی وجہ سے تمام قصے کا پایہ بلند ہو گیا ہے اگر قصے میں سے صرف نجم النسا ہی کے مکالمے نکال لئے جائیں تو یہ امر شبہ سے خالی نہیں رہ سکتا کہ "سحر البیان" کو پھر بھی وہی وقعت حاصل رہے گی۔ دراصل "اگر توجہ سے انجام پائے تو مکالمہ ناول کا بہترین عنصر ہو گا"...... عمدہ مکالمہ ناول کے گوشہ گوشہ کو روشن کر دیتا ہے۔ اس سے نہ صرف تربیت یافتہ لوگ حظ اٹھاتے ہیں بلکہ جہلا بھی حسب مقدور لطف اندوز ہو سکتے ہیں[1]

---

[1] "دنیائے افسانہ" صفحہ ۹۰

ں سیار پر ذیل کے مقابلے کس قدر ٹھیک آترتے ہیں:—

(۱) بے نظیر اور بدر منیر کی پہلی ملاقات کے وقت بدر منیر
شرماتی اور کھنچی دیکھ کر وہ اپنی زبان کے جوہر دکھاتی ہے

ے جو چلے تو خوش آتے نہیں — ترے ناز بیجا یہ بھاتے نہیں
بی طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے — مثل ہے کہ حسن بھائے منڈیا ہلائے

. . . .

ـاک حظ اٹھا زندگانی کا تو — مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو
عیش کا جام اب نوش کر — غم دین و دنیا فراموش کر

. . . .

ں یہ جوانی کہاں یہ بہار — یہ جوبن کا عالم رہے یادگار
ا عیش دوراں دکھاتا نہیں — گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں۔
ں چاہ والے میں یوسف عزیز — اری باولی! چاہ میں کر تمیز

(۲) ذیل کی طرز گفتار بھی ملاحظہ ہو:—

کہنے سنے ہنس کے وہ باہوش — ہوئی تھی اسے دیکھ میں ہی تو غش
ں نے تو چھڑکا تھا مجھ پر گلاب — بھلا میری خاطر بلا لو شتاب

اس موقع پر نجم النساء کی زبان سے ادا ہوئے ہیں جب وہ بدر منیر کو
سے ملنے پر مجبور کرتی ہے اور بدر منیر خود اس بے نظیر سے محبت

کرنے کا الزام لگاتی ہے۔

(۳) نجم النسا کے مجبور کرنے سے شہزادی کے بے نظیر کے پہلو میں بیٹھ تو گئی لیکن حیا نے اُس کو عجب رُخ پر بٹھا رکھا نجم النسا شہزادی کو سمجھاتی ہے تو یہ نہیں کہتی کہ مہمان کی خاطر زبان کھول بلکہ :-

ذرا میری خاطر سے ہنس بول تو　　لبِ لعلِ شیریں کو ٹک کھول تو

(۴) بے نظیر کے فراق کی حالت میں شہزادی کی سوگواری ملاحظہ ہو بدر منیر کہتی ہے "اے نجم النسا، خدا جانے اس شخص پر کیا ہوا؟ کہ اُس کا آنا جانا دفعتہً رُک گیا ہے۔" نجم النسا جواب دیتی ہے۔

......بی تم کو سودا ہے کچھ؟　　وہ معشوق ہے اُس کو پروا ہے کچھ!

خدا جانے کس شغل میں لگ گیا　　مری چڑھ ہے اتنا بھی ہونا غدا

وہ رہ رہ کے تم کو دلاتا ہے چاہ　　عبث آپ کو مت کرو تم تباہ

اِس کے بعد وہ شعر آتا ہے جس میں خاص و عام سب کے لئے نصیحت ہے

رُکے جو کوئی اُس سے رُک جائیے　　جھکے آپ سے وہ تو جھک جائیے

(۵) بے نظیر کی جدائی کی مدت کے ساتھ اس کا قلق بھی بڑھتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ ننگ و ناموس کا خیال بھی محو ہونے لگا۔

یہ احوال دیکھ اُس کا دختِ وزیر　　لگی چل کے کہنے کہ "بدرِ منیر!

تو وہ ہے کہ سب کے تئیں دے جو تُو　　کدھر دل گیا تیرا اے بیوقوف

مسافر سے کرتا ہے کوئی بھی پیت؟ — مثل ہے کہ جوگی ہوئے کس کے میت؟

ارے چار دن کے ہیں یہ آشنا — ندان کو آخر کرے ہیں جدا

سنو جانی اپنے پہ جو کوئی مرے — تو دل چلے اپنا بھی صدقے کرے

اگر آپ پر کوئی شیدا نہ ہو — تو پھر چاہیے اس کی پروا نہ ہو

. . . .

تمھاری اسے چاہ ہوتی اگر — تو اب تک وہ تم کو نہ آتا نظر؟

پانچویں شعر میں "گوئی" کا روزمرہ کے مطابق استعمال آخری شعر کا استفہامیہ انداز اور ہر ایک پہلو کا اسلوب بیان صرف باکمال اہل زبانوں سے ادا ہو سکتا ہے سب سے زیادہ ملاحظہ کے قابل نجم النسا کی نصیحت میں عمومیت ہے نصیحت براہ راست ہمیشہ بار گوش ہو جاتی ہے لیکن نجم النسا کی عام طرز ادا نے اس کو سعدی کا مقطع ..... از دست خوشتر بنا دیا ہے

(۶) میر حسن کو فطری مناظر کے بیان کرنے میں ید طولیٰ حاصل ہے لیکن "سحر البیان" کا وہ سماں میر حسن کا شہ پارہ ہے جو نجم النسا اور فیروز شاہ کی پہلی ملاقات کے وقت کا کھینچا گیا ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ اِس منظر کی روحِ رواں نجم النسا ہی ہے تاہم اِس منظر کی کامیابی کے دو اجزا ہیں ایک تو میر حسن کے خارجی بیانات، دوسرے نجم النسا کے افعال اور مکالمے یہاں ہمارا تعلق صرف نجم النسا کے مکالمے سے ہے میر حسن نے جو ماحول "جوگن

دیا اپنی ہم پر بھی فرماؤ گے"

جوگن اس کی حالت سے واقف ہو چکی ہے اسی لئے اس سرد مہری کے ساتھ جواب دیتی ہے۔

کہا ہنس کے جوگن نے ہر بول پر — یہاں سے تو آیا چلا جا اُدھر"
کہا تب پریزادوں نے واہ جی! — بہت گرم ہیں آپ اللہ جی!
نہ رو کبھی ہو اتنی بھلا جاؤں گا — ذرا بین سن کر چلا جاؤں گا"
کہا ہوں نے سوتوں سے اپنے کہو — فقیروں کو چھیڑو نہ بیٹھے رہو
اس قیل و قال کے ختم ہوتے ہی فیروز شاہ جوگن کو تخت پر بٹھا لیتا ہے اور
زمیں سے اڑا آسماں لے گئیں — وہ کہتا کہا کئی نہیں رے نہیں"

(۷) نجم النساء پرستان میں فیروز شاہ کے باپ جنوں کے بادشاہ کی مہمان ہے تمام لوگ اس کے کمال موسیقی پر حیران ہیں۔ خود فیروز کا باپ ہزار منتوں سے اس کی خوشامد کرتا ہے کہ جوگن اپنے کمال سے مسرور کرے لیکن جوگن کی بے رخی اب تک جاری ہے جوگن کی یہ رخی نہایت پر معنی ہے۔ وہ اس حربے سے دو کام لے رہی ہے ایک طرف تو شہزادے بے نظیر کے معاملے میں فیروز سے کام لینے کا خیال اس کے دل میں جاگزیں ہے جس کی وجہ سے فیروز کو باور کرانا چاہتی ہے کہ اس کا قابو میں آنا سہل نہیں ہے۔ دوسری طرف وہ اپنے آپ میں اصلی فقیروں کی خصوصیت

اور خوبیاں دکھانا چاہتی ہے۔ فیروز کا باپ اس کی بڑی عزت کرکے درخواست کرتا ہے:۔

کہا ہم ہیں مشتاق کچھ گائیے۔ سماں بین کا ہم کو دکھلائیے"
کہا کچھ بجانا نہیں اپنا کام ہر اک طرح لینا ہمیں ہر کا نام"

اور کے جواب میں لفظی اور معنوی خوبیاں ملاحظہ کے قابل ہیں۔ اپنے مخاطب کو وہ خبردار کر رہی ہے کہ اس کو پیشہ ور گائن نہ تصور کرلیا جائے بلکہ گانا بھی اس کی ایک عبادت ہے:۔

ہے بیزار فرمائشوں سے فقیر ولے کیا کریں اب ہوئے ہیں اسیر

بادشاہ معذرت کرتا ہے کہ جوگی جی آپ ہمارے اسیر کیوں ہونے لگے؟ اسیر تو ہم ہیں۔ یہ تو آپ کی عنایت ہے کہ آپ چاہیں تو اپنے کمال سے ہم کو خوش کریں ورنہ جس میں راضی ہو سو کریں:"

کہا اس طرح سے جو فرماؤ گے تو ہاں بندگی ہی میں کچھ پاؤ گے

جوگن کے کمال پر بادشاہ مفتوں ہو جاتا ہے اور جوگن کی منت کرتا ہے کہ یہ گھر آپ ہی کا ہے اور ہم آپ کے غلام ہیں۔

کہا اس نے مطلب نہیں کچھ ہمیں تمہارا مبارک رہے گھر تمہیں۔
کہاں ہم کہاں تم ہوا یہ جو ساتھ یہ تھی بات سب آب و دانہ کے ساتھ"

جب فیروز شاہ کے صبر کا پیمانہ چھلکنے کے قریب ہو گیا تو وہ جوگن کے

قدموں پر گر پڑتا ہے۔ نجم النساء کو بھی منزلِ مقصود سامنے نظر آنے لگی تاہم وہ
عجب انداز سے میر حسن کا جواب سوال دریافت کرتی ہے۔

کہا اس طرح سے قدم پر جو وہ — تو کہنے لگی ہنس کر اس کو وہ
کہ ہے آج کیا یہ خلافِ قیاس — کہ اتنا تو ہو گئے کیوں بے حواس
کسو نے ترا دل ستایا کہیں — دیا جی کو تیرے دکھایا کہیں
مرے بیٹھنے سے اذیت ہوئی — کہ جھانیوں کی مصیبت ہوئی
فقیروں سے اتنا نہ ہو تو خفا — چلے ہم بھلا جا ترا ہو بھلا
اذیت گر ہم سے پاتا ہے تو — کہ اب پاؤں پڑ پڑ اٹھاتا ہے تو

اس واقعہ میں اتنی ہی ظرافت موجود ہے جتنی مرزا غالب کے
اس ستم ظریف معشوق میں ہے جو اپنے عاشق کی اس درخواست پر کہ بزم
ناز اغیار سے خالی ہونی چاہیے خود عاشق کو بزم سے اٹھا دیتا ہے صرف
اس تغیر کے ساتھ کہ میر حسن کے پاس یہ واقعہ غالب کے واقعہ کا عکس ہے
غالب کا معشوق اپنے عاشق کو بزم سے اٹھا دیتا ہے اور نجم النساء معشوق
ہو کر خود عاشق کی بزمِ ناز سے اٹھ جاتی ہے۔

نجم النساء کے کردار کی یہ خصوصیت ان خوبیوں میں سے ایک ہے
جو اس کے کردار کو ایک نمایاں انفرادی حیثیت عطا کر رہی ہیں۔ میر حسن نے
کردار نگاری کے اس راز کو سمجھ لیا تھا کہ اشخاصِ قصہ میں کسی کو امتیاز اور

زندہ کس طرح کرنا چاہیئے۔ فیروز جب حال دل کہہ چکتا ہے تو نجم النسا اس کے جواب میں جو کچھ کہتی ہے اس کا انداز اور طرز ادا کی بیساختگی اور آخری حصے میں ابہام کا استعمال ملاحظہ ہو:۔

لگی ہنس کے کہنے کہ اک غور سے
جو میری کہانی سنے غور سے
مطالب اگر میرے بر لائیے تو
تو شاید مراد اپنی بھی پائیے تو"

(۹) کسی کامل فن قصہ نگار کے دو چار صفحوں کے پڑھنے سے بخوبی روشن ہو جائے گا کہ اس کی کردار نگاری میں کیا راز پوشیدہ ہے۔ وہ کسی شخص قصہ کا تعارف چند الفاظ میں قاری سے کرا کر خود خاموش بیٹھ جاتا ہے باقی اپنے واقعات بیان کرنے اور قاری کو مانوس بنا لینے کا کام خود شخص قصہ پر چھوڑ دیتا ہے۔۔۔۔۔۔۔۔ ناول نگار کا مہتم بالشان کمال یہ ہے کہ بیان کے بغیر بھی متکلم کے تیور اور حرکات کو قاری پر واضح کر دے [۱] فیروز شاہ بے نظیر کو کنوئیں سے نکال کر لاتا ہے اور جوگن کو اس کے پاس پہونچاتا ہے۔ یہاں پر نجم النسا کا طرز عمل اس کے کردار کی خوبی کی وضاحت کرتا ہے جس کی طرف میر حسن نے "ستارہ سی" اور "قیامت شریر" کے الفاظ کے ذریعہ ایک اجمالی اشارہ تعارف کی تقریب میں کر دیا تھا [۲] یہ نجم النسا کی ظرافت نہیں بلکہ اس کی "ستم ظریفانہ" سرشت کا ایک مظہر ہے۔ اس خاص موقع پر جو اعلیٰ قسم کی ظرافت کا نمونہ اور اردو زبان

[۱] تفصیل ملاحظہ ہو دنیا کے افسانہ صفحہ ۸۵ ۔ [۲] ملاحظہ ہو "دنیا کے ۔۔" صفحہ ۸۶

کا ایک شہ پارہ ہے میرحسن کا قلم ایک لفظ بھی نجم النسا کے طرزِ عمل کی توضیح کے متعلق نہیں لکھتا بلکہ خود اس کے قول فعل سے یہ کیفیت پیدا ہو جاتی ہے درحقیقت کردار نگاری کا یہ بڑا کمال ہے۔

.... لے آیا وہ جوگن کو واں ساتھ ساتھ
.... دکھایا اُسے اور کہا کر تو غور

"جسے ڈھونڈتی تھی سو ہے یہ وہی" کہا ہاں رے ہاں یہ وہی ہے وہی"
یہ کہہ اور اس تخت کے پاس آ کہا "اے پریزاد! تو اُٹھ ذرا
کہ اس تخت کے گرد اک دم پھروں بلائیں میں دل کھول کر اس کی لوں"
کہا اس نے ہنس کر "بھلا دیکھ تو تو اس بات پر میرے صدقہ نہ ہو"
کہا اس نے تب اپنی جوتی دکھا "ارے دیو! تو کیوں دیوانہ ہوا"

(۱۰) اپنی مہم سے کامیاب واپس ہونے کے بعد نجم النسا بدرمنیر کو شہزادے کے آنے کی خوشخبری سناتی ہے۔ بدرمنیر کو بمصداق "عشق است و ہزار بدگمانی" نجم النسا کے کہنے کا یقین نہیں آتا۔ اُس نے بہ تعجب سے پوچھا کہ سچ مچ ہے یہ؟ دیا چھیڑنے کو مرے کچھ ہے یہ؟
نجم النسا نے جواب میں گفتار کے جو پھول بکھیرے ہیں وہ اُردو روزمرہ و روز مرہ کے بہترین نمونے اور ادبیات کا خوشنما زیور ہیں:—
کہا مجھ کو سوگند ہے اس جان کی شط کہنے والی پہ قربان کی

پھر فطرت کی ایک حقیقت کا اظہار کرتی ہے کہ:-

نشاط و خوشی کی خبر یک بیک — نہیں منہ پہ کہہ بیٹھتے بے دھڑک

مکالمے کی عمدگی کے جانچنے کا پہلا معیار یہ ہے کہ وہ قصے میں اس قدر پیوست ہو جائے کہ اس کا جزو معلوم ہونے لگے اور اس سے درحقیقت پلاٹ کے ارتقا یا اشخاصِ قصہ کے کردار کی توضیح میں مدد ملتی ہو۔ "سحر البیان" کے مکالمے جس خوبی کے ساتھ قصے میں گھل مل گئے ہیں اس کا ایک عمدہ نمونہ خود کردار زیرِ بحث ہے۔ اس کی گفتگو کہیں بھی بے موقع اور طویل یا خارج بحث نہیں ہوتی۔ اوپر کی مثالوں کے علاوہ بھی کسی اور مقام سے اس کا امتحان کیا جا سکتا ہے۔ نجم النساء کی قوت گفتار اور خوبی گفتار کے ضمن میں ایک اور اضافہ اس امر کا کر لیا جائے کہ اس کی تقریر کے دوران بعض ضرب الامثال اور حقائق مسلمہ UNIVERSAL TRUTH بھی ترشح ہوتے رہتے ہیں مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہو:

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں — گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

دوسرا معیار مکالمے کی جانچ کا یہ ہے کہ وہ کہاں تک زبان کے اصول اور قواعد اور سب سے زیادہ روزمرہ اور محاورے کے مطابق ہے۔ میر حسن اور ان کے اجداد و اخلاف زبان کے مسلّم

[illegible]

زبان اور فصاحت اور بلاغت کے متعلق بہت کچھ کہا گیا ہے اس لیے یہاں اور کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔ اردو زبان اس خاندان کی بڑی منت کش ہے۔ وہ حسن اور انیس کے کلام سے اپنی سند لیتی ہے اگر میر حسن کی زبان پر قدرت کا اندازہ کرنا ہو تو اس کے لیے بدر منیر یا نجم النسا کے مکالموں کا مطالعہ نہایت مفید ہوگا۔

۶

نجم النسا کی کرداری خصوصیت کی طرف ایک اجمالی اشارہ میر حسن نے سب سے پہلے موقع پر اس وقت کیا ہے جب کہ وہ قاری سے اس کا تعارف کراتے ہیں۔

تھی ہمراہ ایک اس کے دخت وزیر نہایت حسین و قیامت شریر
زمیں پر تھی ستارہ سی وہ دلربا اسے لوگ کہتے تھے نجم النسا

حسن کا ہونا تو ہر ایسے شخص میں بے حد ضروری ہے جس سے ایک قصہ نگار اور خصوصاً مشرقی قصہ نگار اپنی مرضی کے مطابق کام لینا اور جس کو قصے میں نمایاں حیثیت عطا کرنا چاہتا ہے یا قاری کی توجہ اس کی طرف منعطف کرانا چاہتا ہے۔ اسی لیے "سحر البیان" جیسے معرکۃ الآرا قصے میں ایک اہم شخص قصہ کا نہایت حسین ہونا کوئی تعجب خیز یا قابل تعریف بات نہیں لیکن اگر نجم النسا کی نوعیت کے

کردار میں "قیامت کی شرارت" و "رستا روپن" نہ ہوتا تو اس کی کامیابی میں ہم کو شبہ ہو سکتا تھا۔

"ستارہ سی" ہونے سے مراد ہم اس کی چلبلی طبیعت لے سکتے ہیں جس کے لئے انگریزی میں بھی ایک موزوں لفظ METEOR ہے نجم النسا کی شرارتوں اور شوخیوں نے جسم قصہ میں زندگی کی لہریں پیدا کر دی ہیں اور یہ قصے کے وہی مقامات ہیں جو زیادہ نمایاں اور منجھے ہیں۔ افسانہ گوئی اور افسانہ نگاری کی پیدائش کی تاریخی وجہ انسان کا حیرت انگیز واقعات میں دلچسپی لینا ہے اور فلسفیانہ وجہ مسرت طلبی۔ قصے میں نشاط انگیزی اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتی جب تک اس میں کچھ شوخی اور شرارت موجود نہ ہو۔ اسی لئے "سحر البیان" میں بھی ایک کردار کو شوخی اور شرارت کی کمند قاری کی توجہ کو شکار کرنے کے لئے عطا ہوئی ہے۔ یہی چیز ہے جو نجم النسا کے کردار کو "سحر البیان" کے دوسرے اشخاص قصہ سے زیادہ دلچسپ بنا رہی ہے ذیل کی مثالوں سے نجم النسا کی اس کرداری خوبی کی وضاحت ہو سکے گی

(۱) بدر منیر کے شہزادہ کو مبہوت چھوڑ کر مکان میں چھپ جانے پر نجم النسا کا شرارت آمیز غصہ ملاحظہ فرمایئے۔

مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں ترے ناز بیجا یہ بھاتے نہیں

مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے　　مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے

(۲) نجم النسا شہزادی کو بے نظیر سے ملاقات کرنے پر مجبور کرتی ہے شہزادی ہا لبے نظیر کی چاہ کا الزام اسی کے سر پر دھرنا چاہتی ہے اور کہتی ہے کہ میں سمجھی کہ تیرا دل اُدھر گیا ہے۔ تو مجھ پر دھر کر بہانے کیوں کرتی ہے؟ نجم النسا دنداں شکن جواب دیتی ہے :-

لگی کہنے ہنس ہنس کے وہ ماہوش　　ہوئی تھی اسے دیکھ میں ہی تو غش

تمہیں نے تو چھیڑ کا تھا مجھ پر گلاب　　بھلا میری خاطر بلا لو شتاب

(۳) شرارت اور ظرافت لبا اوقات ایک ہی گہوارے میں پرورش پاتی ہیں۔ اس کا مطالعہ ذیل کی مثال سے کیجئے۔

اُٹھوں کے سرکے بیٹھنے سے خفا　　ہوئی اپنے دل میں وہ نجم النسا

گلابی کو لا اس کے آگے دھرا　　پیالے کو پھر جلد اس نے بھرا

کہا شاہزادی کو میٹھی ہے کیا　　یہ پیالہ تو اس بت کے منہ سے لگا

ذرا میری خاطر سے ہنس بول تو　　لب لعل شیریں کو ٹک کھول تو

کسی شخص سے یہ کہنا کہ میری خاطر سے فلاں کام کر لو ایک عام بات ہے لیکن جس موقع پر نجم النسا نے یہ کہا ہے اس سے اس کی حد سے بڑھی ہوئی شوخی کا پتہ چلتا ہے۔ شہزادہ کے پہلو میں بدر منیر بیٹھی ہے لیکن شرم مانع تکلم ہے اور خاموشی دیکھنے والوں پر شاق گزر رہی ہے۔

(۴) نجم النسا کا تعلق فیروز شاہ کے ساتھ شروع سے آخر تک معشوقانہ شوخیوں کا ایک مجموعہ ہے۔ ہم نے اوپر کہیں نجم النسا کی "ستم ظریفی" کی طرف اشارہ کیا ہے حقیقت یہ ہے کہ اس کی شوخیاں عموماً ستم ظریفی کے پیرایہ میں ظاہر ہوئی ہیں۔ فیروز شاہ کے شہزادے کو لانے اور نجم النسا کی شرارت کا اوپر ذکر آچکا ہے کہ گم گشتہ کے دوبارہ ملنے پر وہ اس کے صدقے ہونا چاہتی ہے۔ موقع کی اہمیت کا لحاظ کرتے ہوئے یہ کام ایک بے ساختہ انداز میں پورا ہونا چاہیئے تھا لیکن نجم النسا کی شوخ طبیعت نے اس کام کو بھی دلچسپی پیدا کئے بغیر ختم ہونے نہ دیا چنانچہ وہ تخت سے فیروز کو اتارنا چاہتی ہے صرف اس لئے کہ کہیں وہ اس غلط فہمی میں نہ پڑ جائے کہ نجم میری خدمات کی وجہ سے میرے صدقے ہو رہی ہے۔ اس موقع سے مکمل ظریفانہ سماں اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا تھا جب تک کہ فیروز شاہ بھی اس سے فائدہ نہ اٹھاتا چنانچہ یہی ہوا کہ بے زبان فیروز شاہ نے اول اور آخر مرتبہ زبان کھولی اور نجم کی شرارتوں کا انتقام لینا چاہا۔

کہا اس نے ہنس کر بھلا دیکھ تو   تو اس بات پر میرے صدقے نہ ہو
لیکن نجم نے بھی اچھی طرح خبر لی اور اس کے دانت خوب کھٹے کئے۔
کہا اس نے تب اپنی جوتی دکھا   ارے دیو تو کیوں دیوانہ ہوا

تنگ آمد و سخت آمد" غریب فیروز مجبور ا تخت کو اپنے وجود سے خالی کر دیتا ہے

شوخی اور شرارت کے صفات سے متصف ہونے کے علاوہ نجم النسا ذہانت اور عقل کے زیور سے بھی آراستہ ہے۔ شوخ اور چلبلی طبیعت سے ہی شخص کما حقہ فائدہ اٹھا سکتا ہے جو ذہین بھی ہو اور جس کی عقل ہر واقعہ سے ایک ظریفانہ حالت پیدا کرنے کے رازوں سے واقف ہو۔ نجم النسا کے متعلق یہ امر نہایت اطمینان کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے ایک سے زیادہ موقعوں پر اپنی غیر معمولی ذہانت، حکمت عملی اور عقلمندی کا کافی ثبوت دیا ہے۔

(۱) سب سے پہلا موقع جہاں ہم کو نجم النسا کی عقلمندی کے امتحان کا اتفاق ہوتا ہے وہ بدر منیر اور بے نظیر کی پہلی ملاقات ہے جس میں بدر منیر کی شرم کا اضطراری جذبہ اس کی شہزادے سے ملنے کی تمنا پر غالب آجاتا ہے اور وہ پردے کے اندر چھپ جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ نجم النسا سے کم عقل کا آدمی بھی بدر منیر کی چاہ کا قیاس کر سکتا ہے لیکن نجم النسا اپنے قیاس پر جس طرح عمل پیرا ہوتی ہے وہ اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ وہ شہزادی کو نہ صرف صاف کہہ دیتی ہے کہ تجھ کو اپنے عاشق کو نیم بسمل چھوڑ کر اس طرح سے خاموش

نہ سمجھے جانا چاہیے بلکہ ایک نہایت طول طویل تقریر سے اس کو منزل عشق کی راہ و رسم بھی سکھاتی ہے۔ نجم النسا کی اس طولانی تقریر کو ہم یہاں نقل کرنا اس لیے بے ضرورت سمجھتے ہیں کہ پہلے انھیں اشعار کا اس کی قوت نظم کے ضمن میں اندراج ہو چکا ہے تاہم یہاں اس امر کا اعادہ کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ نجم النسا کی محولہ تقریر میں بعض ایسے خیالات کا بھی اظہار ہو گیا ہے جو مسلّمہ حقائق کا وزن رکھتے ہیں اور ضرب المثل بن گئے ہیں۔ مثلاً:۔

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں۔

سبھی یوں تو دنیا کے ہیں کاروبار ملے جاں ملے عمر ہے وصل یار

خوشا وہ زمانہ کہ دو آگ جگر کریں یک دگر جا بجا ہمدم... وغیرہ

انھیں میں بعض اشعار ایسے بھی ہیں جو دو سو سال سے زیادہ عرصہ سے اردو دانوں کی تقریروں یا تحریروں میں استعمال ہوتے آ رہے ہیں۔

(۳) ایک دوسرے موقع پر بھی جب کہ بدر منیر کی شرم اس کو بناؤ سنگار کرنے سے روک رہی تھی۔ نجم النسا اس کے دلی رجحانات کو تاڑ لیتی ہے اور ایک اجنبیت کے ساتھ اس طرح کہ بدر منیر کے دل میں کسی قسم کا خیال نہ گزرے نہایت سنجیدگی کے ساتھ اس کو باتوں

میں الجھا کر کہتی ہے۔ میری بڑی خواہش ہے کہ آج تجھ کو سنگار کرتے دیکھوں اور تیرے حسن کی بہار کے مزے لوٹوں۔ پہلے تو شہزادی بدر منیر کچھ بگڑ سی گئی لیکن یہ تصنع آخر کار نجم النسا کی اطاعت میں بدل گیا۔

(۳) تیسرا موقع وہ ہے جب کہ شہزادی بے نظیر سے کھلی نہ تھی اور نہ اس کی شرم اس کو کھلنے دیتی اگر نجم النسا کی عقل خداداد اس کو یہ ترکیب نہ سمجھاتی کہ بدر منیر کی شرم کو دور کرنے کا صرف ایک طریقہ ہے اور وہ یہ کہ اس کو شراب پلا کر مدہوش بنا دیا جائے چنانچہ نجم کی یہ ترکیب اپنا کام کر گئی۔

(۴) وہاں بھی نجم النسا نے بڑے نفسیاتی نکتے سے کام لینا چاہا جب بدر منیر نے بے نظیر کے فراق میں اپنا حال تباہ کر رکھا تھا۔ نجم النسا کا خیال تھا کہ اگر شہزادی کے دل پر بے نظیر کی بے وفائی کا نقش بٹھا دیا جائے گا تو اس کی حالت میں اصلاح یقینی ہو جا سکے گی۔ اس موقع کی تصویر بھی خود میر حسن کے الفاظ میں پیش کر دی گئی ہے وہ بدر منیر کو سمجھاتی ہے کہ بے نظیر کی محبت ایک مسافر کی محبت تھی اس پر اعتماد کرنا غلطی ہے۔ اگر محبت سچی ہوتی تو کبھی وہ بے سبب تجھ کو اس طرح مفارقت کے غم میں مبتلا کر کے خود پری کے ساتھ مزے اڑاتا نہ رہتا۔ یہ تیری بدبختی تھی کہ تیرا دل آیا بھی تو ایسے بے وفا پر جو تجھ سے ایک پل جدا نہیں ہو رہا۔" اپنی حالت ایسے شخص کی جدائی میں تباہ کرنی مناسب نہیں ہے جو اپنی طرف سے کبھی کچھ محبت کا

اظہار کرے نہ ایسے شخص کے لئے جس کو تم جتنا اپنی طرف "کھینچو" وہ اور کھنچتا جائے۔

نجم النسا کی یہ چال اس لئے نہ چل سکی کہ شہزادی کی محبت بے نظیر کے ساتھ عشق کے اس درجے تک پہنچ چکی تھی جہاں وہ لاعلاج ہو جاتی ہے اور جہاں تک ترقی کرنے کے بعد محبت فریق ثانی کی طرف کے جواب سے بھی بے نیاز ہو جاتی ہے۔ بدر منیر نجم النسا کی قیاسی دلائل کے مقابلے میں نہایت قوی اور یقینی عذرات پیش کرتی ہے۔ اس دفعہ تو بدر منیر کو بہ حیثیت اس کے کہ وہ اہل شخص قصہ ہے ضرور کامیابی ہونی چاہئے تھی۔ اس کی کامیابی ہی قصے کو آگے لے جانے کا باعث ہوتی ہے۔

(۵) نجم النسا کی غیر معمولی ذہانت اور عقلمندی کا مہتم بالشان ثبوت قصے کے اس حصے میں ملتا ہے جہاں اس نے اپنے دلدادہ فیروز شاہ سے کام لینے کا عجیب ڈھنگ اختیار کیا تھا۔ اس کو معلوم تھا کہ فیروز شاہ سے ایسی خدمت لینی ہے کہ جس کی اہمیت اس وجہ سے زیادہ ہو گئی تھی کہ فیروز کو خود اس کے ایک ہم جنس سے مقابلہ کرنے پڑتا تھا۔ نجم النسا کے تجاہل عارفانہ نے فیروز شاہ کے دل میں جوگن کے متعلق نہایت بلند خیالات پیدا کئے۔ وہ اس

کو بے پروا مستغنی اور ایک ایسی چیز تصور کرنے لگا جس کا حاصل ہونا آسان کام نہیں۔ جب اس کے دل میں اس قسم کے نقوش تاثر بیٹھ گئے تو اس کے وہ نتائج نجم النسا کے حسب مقصد پیدا ہونے ضروری تھے ایک تو یہ کہ فیروز کی الفت کا جذبہ قوی تر ہوتا گیا اور اس لئے وہ نجم کی تمام پیش کردہ شرائط پر کاربند ہونے کے لئے تیار نظر آنے لگا۔ اس طرح نجم النسا کی ہوشیاری اس کی عظیم الشان مہم کو کامیاب بنانے کی ایک وجہ بن گئی۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ صرف ایک خواب کی کی بنیاد پر نجم النسا کا ایسی عظیم الشان مہم کے سر کرنے پر آمادہ ہو جانا کہاں تک اس کی عقلمندی اور ذہانت کے مطابق تصور کیا جا سکتا ہے؟ اس میں شک نہیں کہ خواب کی بے ثباتی ضرب المثل ہے تاہم خواب کو محض بے بنیاد سمجھنا صحیح نہیں۔ ٹنی سن نے بھی اپنے قصے "اینک آرڈن" میں اس قسم کا عنصر شامل کیا ہے۔ چنانچہ اینی لی صرف خواب ہی کی بنا پر "اینک آرڈن" کو مردہ تصور کرتی اور فلپ کے ساتھ عقد کرنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں اس امر کا لحاظ رہے کہ اینی لی نے اپنے خواب کے اشاروں کا مفہوم غلط سمجھا تھا۔ وہ "اینک آرڈن" کو ایک ٹیلے پر تار کے درخت کے نیچے بیٹھا پاتی ہے جس کو وہ جنت

کا درخت اور سورج کی منور شعاعوں کو حضرت عیسیٰ کا نور تصور کر کے
یہ نتیجہ اخذ کرتی ہے کہ ایک زرد وب میں خود حضرت عیسیٰ کی ہستی
میں بسر کر رہی ہے لیکن بدر منیر کا خواب واضح ہونے کی وجہ سے اگر نجم النسا
نے اس کو صحیح اشارہ سمجھا تو یہ کوئی نامناسب بات نہیں تھی جس طرح
شارحین ایک آرڈن کے خواب کے عنصر پر بحث کرتے کرتے خود
خواب اور اس کے فلسفے کے متعلق کافی ادب پیدا کر چکے ہیں ہم بھی
آئندہ میر حسن کے اس خیال پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔
یہاں صرف اس قدر کہنا کافی ہے کہ ہپناٹزم کے رو سے کسی شخص کا
اپنے خیالات کے مرکز کو اس کی سچی حالت میں مشاہدہ کرنا ناممکن نہیں ہے۔

۸

نجم النسا کے معرکۃ الآرا کردار کی تمام خوبیاں متذکرہ بالا صفات
پر ہی ختم نہیں ہو جاتیں اس فہرست میں ہم ایک اور خصوصیت کا اضافہ
کرتے ہیں جو اس میں بدرجۂ اتم موجود ہے اور جس سے وہ بڑے نازک
موقع پر کام لیتی ہے یہ اس کی موسیقی دانی ہے۔ ایک عمدہ کردار کو
پوری کامیابی حاصل ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ مصنف اس کے
تعارف کے وقت ہی اس کا ایک ایسا خاکہ نہ کہ مکمل تصویر پیش کر دے
کہ بعد میں جس قدر صفات وہ اس کردار سے منسوب کرنا چاہتا ہے

ان سب کے اثرات اسی میں مضمر معلوم ہوں۔ یا کم سے کم ہر نو پیدا
صفت ایسی ہو کہ اس کے کردار زیر بحث سے منسوب کئے جانے سے
کوئی تکلف یا کردار کی سرشت کے ساتھ منافات نہ ظاہر ہو۔ ہر موقع کی
مناسبت سے کردار میں ایک نئی صفت کا اضافہ کر دینا کردار نگاری
کا عیب ہے کیونکہ یہ چیز اشخاص قصہ کو قصہ نگار کے ہاتھ کی کٹ پتلی بنا کر
ان کو غیر فطری اور غیر اہم بنا دیتی ہے۔ میر حسن نے نجم النسا کے تعارف
کے وقت اس کے اس خاص وصف کی طرف اشارہ تو نہیں کیا تاہم
اس کی سرشت میں "ستارہ سی" اور "قیامت شریر" ہونے کی وہ ایسی
جامع اور لچکدار خوبیاں رکھ دی ہیں کہ نجم النسا کا کردار اس وقت
بھی مصنف کے ہاتھ کی کٹ پتلی نہیں معلوم ہوتا جب وہ پرستان
میں اس کے کمالات موسیقی کا اظہار کرتے ہیں۔

اس کے علاوہ عموماً مغل شاہزادیاں اور امیر زادیاں
(اور اسی لئے وزیر زادیاں) رقص و سرود کی بڑی دلدادہ تھیں
ان کی ذاتی گائنوں کے قطع نظر وہ خود بھی بعض وقت نہایت باکمال
موسیقی داں ہوتی تھیں۔ اگر وزیر زادی اور وہ بھی نجم النسا کی فطرت
والی اس کمال سے متصف ہو تو چنداں تعجب کی بات نہیں لیکن میر حسن
کو [illegible] سے نجم النسا کے کمال موسیقی دانی میں سوائے ایک تصویری

کمال کے کسی ممتاز خصوصیت کا پتہ نہیں چلتا (ملاحظہ ہوں صفحات ۴۱ سے
۴۴ تک) شاید وہ بین پر کیدارا خوب بجا سکتی تھی۔ مگر ان مقامات میں
جہاں میر حسن نے پیشہ ور گانوں کی تصویریں پیش کی ہیں، ایسی وافر
معلومات کا ثبوت دیا ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نے اپنی
ساری عمر انھیں کے رازوں کے سیکھنے میں بسر کی ہے۔

یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ نجم النسا اپنی موسیقی دانی سے نہایت
شائستہ خدمات لیتی ہے۔ مغلوں کی حکومت ہند کے زمانے میں ایک شخص کا
محض موسیقی دانی کی بدولت عزت ثروت اور شہرت پالینا کوئی
غیر معمولی بات نہیں۔ تان سین اور بیجو باورے کے نام آج تک ہمارے
پاس محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ بہت سے مطرب شعرا کو درباری
نصیب ہو چکی ہے۔ نجم النسا کا موسیقی دانی کی بدولت جنوں کے بادشاہ
اور فیروز شاہ کے باپ کے دربار تک پہونچنا اور ان کے دلوں کو مسخر
کر لینا میر حسن کے اپنے ماحول کی ترجمانی ہے۔

۹

ایثار، ہمدردی اور خود فروشانہ دوستی نجم النسا کے کردار کے
اعلیٰ صفات ہیں۔ یہ چیزیں اس کے کردار میں جتنی زیادہ مضمر ہیں اسی قدر
اس کو انسانیت کا ایک بہترین اور زیادہ مکمل نمونہ بنا رہی ہیں۔ بدرمنیر

کے ساتھ نجم النسا کی رفاقت، ہمدردی اور ایثار، دوستانہ خود فراموشی کا ایک قابل تقلید نمونہ ہے۔ اگر اس کا قدم درمیان نہ ہوتا تو ہم کو یقین ہے کہ بحالات موجودہ قصے کا خاتمہ بجائے طربیہ کے کچھ اور ہوتا۔

اگر ہم الفاظ قانونی کے غلط استعمال کے مرتکب نہ سمجھے جائیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ نجم النسا امر میں بدر منیر کی نہ صرف مشیر کار رہی ہے بلکہ کارندہ بھی۔ اور یہ کارندگی نفس قصہ سے جہاں تک متعلق ہے معمولی معاملات کی نسبت نہیں بلکہ خود معاملات عشق کی نسبت ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ اپنے آپ کو بدر منیر کا قائم مقام بنا کر معاہدات عشق کی تکمیل کرتی ہے بلکہ اس سے ہماری مراد صرف اس قدر ہے کہ اس کی ہمدردی ایسے کاموں میں بھی اس کو بدر منیر کی نیابت پر مجبور کرتی ہے جو عام طور سے فریقین عشق انجام دیتے ہیں۔ چنانچہ بدر منیر کے لئے بجائے بدر منیر کے وہ خود بے نظیر کو ڈھونڈنے نکلتی ہے اور یہی اس دشوار کام کے لئے بدر منیر سے زیادہ موزوں بھی تھی۔ جیسا کہ ہم نے ابھی اوپر کہا ہے قصے میں نجم النسا کی زندگی ایک قطعی خود فراموشانہ ہستی کا عمدہ نمونہ ہے۔ بدر منیر کے ایک خواب اور پری کے ساتھ بے نظیر کے تعلقات کی بنا پر اس کا ذہن رسا اس کو اس خیال تک صحیح طور سے پہونچا دیتا ہے کہ ضرور کسی نہ کسی پری کو بے نظیر اور بدر منیر

کی اِتفاقات کا حال معلوم ہوگیا ہے اور کیا تعجب ہے کہ پری کا جذبہ انتقام بے نظیر کے حق میں زندانِ مصیبت ثابت ہوا ہو۔ بس اسی قیاس پر وہ ایک مہتم بالشان مہم کے لئے تیار ہو جاتی ہے۔

یہ بہت ممکن ہے کہ ایک شخص کسی رفیق کی ہمدردی اور مدد کے لئے وہاں تک تیار ہو جائے یہاں تک کہ ایسی مدد خود اس کے مفاد سے نہ ٹکراتی ہو۔ لیکن اپنے مفاد کو پس پشت ڈالکر بھی دوسرے کی مدد کرنے پر قائم رہنا درحقیقت ایک عظیم الشان ایثار ہے۔ اس ایثار کی حقیقی عظمت اس وقت تک کماحقہ ظاہر نہیں ہو سکتی جب تک اس امر کا تصفیہ نہ ہو جائے کہ آیا نجم النسا کو اس کے عاشق فیروز شاہ کے ساتھ الفت بھی تھی یا نہیں؟ اگر اس کو الفت تھی اور اس کے بعد اس نے فیروز سے شادی کرنے کا وعدہ کیا تھا تو اس کے ایثار کی اہمیت صرف اس قدر ہو گی کہ اس نے بجائے فیروز شاہ کی محبت میں محو ہو کر ایک مسرت بخش پر لطف زندگی بسر کرنے کے اپنے خود اختیار کردہ فریضہ کی تکمیل کرنی ضروری سمجھی اور اس وقت تک اپنے آپ کو ہر قسم کی نعمتوں سے محروم رکھا جب تک ہیرو اور ہیروئین میں مواصلت نہ ہو چکی۔ لیکن اگر متذکرۂ بالا سوال کا جواب نفی میں دیا جائے تو نجم النسا کے ایثار کی عظمت میں چار چاند لگ جائیں گے کیونکہ اس صورت میں

وہ اپنے آپ کو بدر منیر کی دوستی کے ہاتھ بیچ دیتی ہے اور اپنی ذات کے متعلق ہر قسم کے مفاد کو بدر منیر کے آرام پر قربان کر کے فیروز شاہ سے اس امر کا عہد کر لیتی ہے کہ اگر وہ بے نظیر کو تندرست واپس لائیگا تو وہ اس کی ہو جائیگی! ایسا عہد درحقیقت اس کے لئے زندگی میں موت ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم اس امر میں قطعی فیصلہ صادر کریں بہتر ہوگا کہ نجم النسا اور فیروز شاہ کے تعلقات پر غور کرلیں کہ آیا نجم النسا کو بھی فیروز شاہ سے الفت تھی یا نہیں؟

میر حسن کے جملہ بیانات میں صرف ایک مصرعہ اور وہ بھی عالم نوعیت کا ایسا ملتا ہے جس سے نجم النسا کی الفت کا پتہ چل سکتا ہے ؎

"وہ سمجھی کہ دل اس کا آیا ادھر — کہ دل بھی تو رکھتا ہے دل کی خبر"

لیکن اس مصرعہ سے بجائے اس کے کہ نجم النسا کی الفت ظاہر ہو صرف اس قدر معلوم ہوتا ہے کہ وہ فیروز شاہ کی للچائی ہوئی نظروں سے غافل نہ تھی۔ اس مصرعہ کے سوا خود میر حسن نے اس امر کے متعلق ایک لفظ بھی نہیں لکھا کہ نجم النسا کو بھی فیروز شاہ سے محبت تھی۔ خود نجم النسا کے افعال یا کلمات سے اس کی محبت کا بالکل پتہ نہیں چلتا کیونکہ کہیں بھی اس نے محبت کا اظہار نہیں کیا بلکہ وہ ہر جگہ فیروز شاہ کے معاملے میں مستقم ظریفانہ طرز روش اختیار کرتی رہی ہے ہم اس کے

دل کی صرف ایک منفی کیفیت کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کو فیروز شاہ سے نفرت نہیں تھی اس لئے اس کی بساط ماحول پر نظر کرتے ہوئے ہم یہ یقین دلا سکتے ہیں کہ نجم النسا کا ایثار حاتم طائی کے افسانوی ایثار یا ڈکنز کی ذہنی مخلوق سڈنی کارٹن کے عظیم الشان ایثار سے کم نہیں کہلایا جا سکتا۔

۱۰

آخر میں ہم نجم النسا کے بعض خیالات پر بھی کچھ روشنی ڈالنی ضروری سمجھتے ہیں۔ اس لئے کہ یہ خیالات اس کا ثبوت ہیں کہ وہ دنیا کے واقعات پر غور و فکر بھی کرتی تھی اور ان پر اس کی نظر تنقیدی پڑتی تھی چنانچہ ہم کسی فصل میں نجم النسا کے ان خیالات کا اعادہ کر چکے ہیں جو اس نے بے نظیر کی بے وفائی کے تذکرے میں عام جنس مخالف کے متعلق ظاہر کئے تھے۔ نجم النسا کا خیال تھا کہ مرد کی ذات بے وفا متلون مزاج اور سخت دل ہوتی ہے۔

اری چار دن کے ہیں یہ آشنا ملا دل کو آخر کرے ہیں جدا
گئے آسماں گہہ زمیں کے ہیں یہ جہاں بیٹھے جا بس ہیں کے ہیں یہ
وہ خوش ہو گا اپنی پری کو لئے عبث اس پہ بیٹھی ہو تم جی دیئے
تمہاری اسے چاہ ہوتی اگر تو اب تک وہ دیکھ تو نہ آتا نظر؟

اس کا خیال تھا کہ محبت میں بھی خودداری کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیئے۔

سنو جان اپنے پہ جو کوئی مرے   تو دل پہلے اپنا بھی صدقے کرے
اگر آپ پر کوئی شیدا نہ ہو   تو پھر چاہیئے اس کی پروا نہ ہو

اگر متذکرہ بالا بیانات نجم النسا کے خیالات کی واقعی ترجمانی سمجھے جائیں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ نجم النسا عملاً بھی ان خیالات کو اہم سمجھتی تھی کیونکہ اس کے خیالات کا آئینہ خود اس کا طرز عمل ہے جو اس نے فیروز شاہ کے ساتھ اختیار کیا تھا۔ کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ مردذات کے متعلق اس کی بدگمانی ہی نے اس کو فیروز شاہ کا کڑا امتحان لینے پر ابھارا ہو؟ اور کیا ہم اس خودداری کو جو اس نے فیروز شاہ کی ملاقاتوں کے دوران میں قائم رکھی اس کے دلی خیالات اور نظریات کا عملی مظہر نہیں کہہ سکتے؟ حقیقت میں نجم النسا کی حیات کا وہ حصہ جو فیروز شاہ کی ملاقات کے بعد سے شروع ہوتا ہے ایک عجیب انفرادیت رکھتا ہے جس کی وجہ سے نجم النسا کا کردار "سحر البیان" کے دوسرے اشخاص قصہ کے مقابلے میں زیادہ نمایاں واقعی اور زندہ نظر آنے لگتا ہے نجم النسا کی بساط تفکر میں حیات کے متعلق بھی چند خیالات موجود ہیں۔ وہ سمجھتی ہے کہ زندگی حظ اٹھانے اور عیش و عشرت میں گزارنے کے لئے ہے ذیل کے اشعار اس کے اس خیال کی توضیح میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔

ٹک اک حظ اٹھا زندگانی کا تو — مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو

مئے عیش کا جام اب نوش کر — غم دین و دنیا فراموش کر

کہاں یہ جوانی کہاں یہ ہما — یہ جوبن کا عالم رہے یادگار

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں — گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

سبھی یوں تو دنیا کے ہیں کاروبار — ولے حاصل عمر ہے وصل یار

. . . .

شب و روز پی مل کے جام شراب — مہ و مہر کو رشک سے کر کباب

ان اشعار کا اگر ان خیالات سے مقابلہ کیا جائے جو اے پی کیوریس کی جانب منسوب کیے جاتے ہیں اور اس کے فلسفے کا ماحصل تصور کیے جاتے ہیں تو معلوم ہوگا کہ نجم النسا کے خیالات درحقیقت اے پی کیوریس کے ان خیالات کی ترجمانی اور تشریح ہے۔

. EAT DRINK AND BE MERRY, FOR TOMARROW WE MAY DIE

یعنی "کھاؤ پیو اور خوش رہو کیونکہ ہم کل مرنے والے ہیں"

اور

عون و محمد کا کردار

۲

میر انیس

اور

عون و محمد کا کردار

عون اور محمد حضرت زینب بنت علیؑ کے بیٹے اور امام حسین علیہ السلام کے بھانجے ہیں جس وقت امام گھر سے کوفے کو چلے ہیں یہ دونوں کم سن تھے۔ میدان کربلا میں انھوں نے اپنی شجاعت کے خوب ہی جوہر دکھائے اور شمر کی فوج کے ہاتھ جام شہادت نوش کیا۔

حضرت زینب کے یہ دونوں لڑکے درحقیقت افسانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے متعلق تواریخ میں کچھ پتہ نہیں چلتا اور ان کی پیدائش مرثیہ میں میر انیس کی قوت تخلیق کی ممنون منت ہے۔ انیس نے جہاں کربلا کے ایک واقعہ کو پھیلا کر ایک پورا قصہ بنانے کی کوشش کی ہے وہیں بہت سے موقعوں کو کامیاب بنانے کے لئے انھوں نے

تاریخی کردار نگاری کے اصول کو مدنظر رکھکر نئے اشخاص قصہ بھی پیدا کئے ہیں جن میں سب سے زیادہ نمایاں اور مہتم بالشان عون اور محمد ہیں جن کے حالات مختلف مقامات میں مختلف مرثیوں میں ملتے ہیں۔ اکثر ان کا ذکر ضمنی آیا ہے لیکن میر انیس نے ان کے مستقل مرثیے بھی تحریر کئے ہیں جن میں ان کے اپنی مادر مہربان سے رخصت ہونے، امام سے اجازت لے کر جنگ میں جانے اور دشمنوں کی فوج سے لڑکر جوہر شجاعت دکھاتے ہوئے یزیدیوں کے ہاتھوں سے شہید ہونے کا ذکر کیا ہے۔

یہاں یہ امر قابل یادداشت ہے کہ انیس کے مرثیوں کی تکمیل ایک قصے کی شکل میں کبھی نہیں ہوئی ہے بلکہ وہ اپنے مطمح نظر یعنی امام کے یزید کی فوج سے دشت کربلا میں جنگ کرنے اور جام شہادت نوش فرمانے کے واقعہ کو دلچسپ اور ڈرامائی بنانے کی غرض سے اس واقعہ سے پہلے اور بعد کے بہت سے حالات بیان کئے ہیں تاکہ سامعین پر اثر کا تسلسل ہو اور یہ آن کی اس منتہا تک رہبری کرے جہاں پہونچکر ان کے قصے کا خاتمہ ہوجاتا ہے لیکن قصہ نگار کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ منتہا تک پہونچا کر قصے کو ختم نہ کردے بلکہ اس کو آخر تک لے جاکر اس کے نتائج بھی نمایاں کرے تاکہ سامعین مجلس سے ایک اختتامی احساس کے ساتھ اٹھیں۔

مندرجۂ بالا اسباب ایسے تھے کہ شاعر کو انفرادی حیثیت سے اشخاص قصہ کی طرف توجہ کرنے کا بہت کم موقع مل سکتا تھا بجز اس کے کہ وہ کسی خاص شخص قصہ کی تصویر مرکزی واقعات سے متعلق پیش کر رہا ہو۔ جب شاعر کو انفرادی اشخاص قصہ پر توجہ کرنے کا موقع بھی نہ مل سکا تو اس کو اس امر کی بھی ضرورت نہیں تھی کہ وہ کردار نگاری کے ان تمام اصول کی پابندی کرتا جو ایک شخص قصہ کے کردار کو کامیاب بنانے کے لئے ضروری ہیں۔ مرثیہ میں انیس کو مرکزی اشخاص قصہ کی طرف سے توجہ اٹھانے کی مہلت ہی نہیں تھی تاہم ضمنی طور پر انھوں نے مخصوص اشخاص قصہ کی سیرت کے متعلق جو نقوش کہیں کہیں چھوڑے ہیں وہ بے حد قابل قدر ہیں اور ان سے اشخاص قصہ کی سیرت پر ایک بڑی حد تک روشنی پڑتی ہے لیکن ان کے کردار میں تاریخی ارتقا کی توقع رکھنا محض فضول ہے کیونکہ تدریجی ارتقا کا دکھانا موضوع کی نوعیت کے لحاظ سے شاعر کے لئے ناممکن تھا۔ یہاں اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ میر انیس مرثیہ لکھ رہے تھے نہ کہ قصہ اور جو ضروری وقت ان کے قابو میں تھا وہ امام کے گھر سے نکلنے سے لے کر دشت کربلا میں کوفیوں کے خنجر بیداد سے شہادت کبریٰ حاصل کرنے تک کا تھا جو زیادہ سے زیادہ چند ماہ ہو سکتا ہے اس عرصے میں کوئی کیسے کسی کردار کو مکمل پیش کر سکتا ہے۔ اگر میر انیس ایسے کرتے بھی تو ایک غلطی

؎ [illegible] اشخاص [illegible] قصہ کے کردار [illegible]

ہوتی۔ اس میں شک نہیں کہ میر انیس نے آنحضرت اور حضرت فاطمہ زہرا کے وقت سے لے کر اہل بیت نبی کے یزید کے دربار بلکہ مدینہ واپس ہونے تک کے بھی واقعات بیان کئے ہیں لیکن جیسا کہ اوپر بیان ہوا ہے یہ محض تمہید EXPOSETION اور خاتمہ DOWNFALL ہے جس کی بذاتِ خود کوئی اہمیت نہیں۔

(۳)

مذکورہ بالا طویل بحث کا مقصد صرف اس قدر تھا کہ یہ بتلایا جائے کہ عون اور محمد دونوں کے کردار میں تدریجی ارتقا کا ڈھونڈھنا فضول ہے۔ ان کے متعلق صرف اتنا کہا گیا ہے کہ اس سے ان کی کرداری خصوصیات طرز روش اور رجحانات کا بخوبی پتہ چل سکتا ہے۔

عون اور محمد کا تعلق ایک ایسے برگزیدہ خاندان سے تھا جن میں ایک طرف مذہبی تقدس کے سرچشمے اور دوسری طرف شجاعت اور بہادری کی سوتیں بہہ رہی تھیں حضرت جعفر ان کے والد علی حیدر کرار خیبر شکن ان کے ہوا اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم ان کے .... جد اعلیٰ تھے لہٰذا ان میں بھی ایک طرف تو تقدس کی وجہ سے ایک شانِ انقیاد اور رضا و تسلیم پیدا ہو گئی تھی۔ دوسری طرف شجاعت اور دلیری رگوں اور پٹھوں میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی

پھر اُن کے عادات و اطوار کے متعلق صرف اس قدر کہنا کافی ہے کہ انھوں نے حضرت زینب سی دلیر اور رضا لطا ور خود دار والدہ محترمہ کی آغوش شفقت میں تربیت پائی تھی۔

عون او رمحمد اپنے بیمار باپ کو چھوڑ کر امام کے ساتھ کوفہ چلنے کو تیار ہو گئے حضرت عباس، قاسم وغیرہ اپنے اپنے رفیقوں سے جدا ہوتے ہیں تو عون اور محمد بھی اپنے ہم سنوں کو وداع کر رہے ہیں اور :۔

روتے ہیں وہ جو عون و محمد کے ہیں ہم سن
کہتے ہیں کہ مکتب میں نہ جی بہلے گا تم بن
اس داغ سے چین آئے ہمیں یہ نہیں ممکن
گرمی کا مہینہ ہے سفر کے یہ نہیں دن

تم حضرت شبیر کے سایہ میں پلے ہو
کیوں دھوپ کی تکلیف اٹھانے کو چلے ہو

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں اپنے ساتھیوں میں بڑے ہر دلعزیز اور محبوب تھے جن کے چھوڑنے پر وہ اظہار تاسف کرتے ہیں۔

عون و محمد کی وفاداری ملاحظہ ہو :۔

ہم جولیوں سے کہتے ہیں وہ دونوں برادر
ہاں بھائیو تم بھی ہمیں یاد آؤ گے اکثر
پالا ہے ہمیں شاہ نے ہم جائیں نہ کیونکر
ماموں ہیں جنگل میں تو اپنا ہے وہی گھر

وہ دن ہو کہ ہم حق غلامی سے ادا ہوں
تم بھی یہ دعا مانگو کہ ہم شہ پہ فدا ہوں

شہ کی مشہور شدا" (زینب) کے بیٹوں سے اسی قسم کی توقع تھی کہ دنیا میں اس قسم کا پاسِ نمک کم ہی دیکھا جاتا ہے مگر کیوں نہ ہو ماد رمشفق کی تعلیم تھی۔

غرض عون اور محمد کوفے پہونچتے ہیں اور یہی مقام ہے جہاں کی تخلیق کا مقصد پورا ہوتا ہے۔

جب حضرت اہل بیت اطہار کے لئے خیمے نصب کر رہے تھے اُدھر سے یزید کی فوج آمدنی شروع ہوتی ہے۔ امام کے ساتھی تیار ہو جاتے ہیں۔ حضرت عباس کو علم دئے جانے کی کن سن پا کر عون و محمد آپس میں مشورہ کرنے لگتے ہیں کہ فوج کی علمبرداری ہمارا موروثی حق ہے۔ اس لئے علم دینے کے لئے ہم ماموں سے کہیں۔ بڑے بھائی جو زیادہ ہوشیار ہیں روکتے ہیں کہ یہ موقع نہیں خاموش رہو۔ ہمارا کام تو محض ماموں پر فدا ہونا ہے۔ علاوہ اس کے اماں جان بھی سنینگی تو خفا ہوں گی۔ حالانکہ ماں اس تمام گفتگو پس پردہ کھڑی سن رہی تھیں۔ دونوں کو ڈانٹا اور حکم دیا کہ اگر عباس علم حاصل کریں تو فوراً انھیں تہنیت دو ورنہ۔

کنبے میں ایک نے بھی اگر سن لیا یہ حال کہتی ہوں صاف میں مجھے ہوگا بہت ملال

سمجھاتی ہیں کہ۔

صدقے گئی خلاف ادب کچھ سخن نہ ہو ۔ میری خوشی یہ ہے کہ جبیں پر شکن نہ ہو

پھر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ قاسم و اکبر سے پہلے اگر رن میں جاؤ تو میں ماں اور تم بیٹے ورنہ دودھ نہ بخشوں گی۔ یہ سنکر دونوں سعادتمند خاموش ہو جاتے ہیں۔

سوئے اتفاق سے جب جنگ شروع ہو جاتی ہے تو باوجود عون اور محمد کے بار بار اجازت طلب کرنے کے امام ان کو رن میں جانے نہیں دیتے۔ یہاں تک کہ تمام رفقائے امام شہید ہو جاتے ہیں۔ حضرت زینب نہایت بے چینی سے اصرار کر رہی ہیں کہ آخر یہ کب لڑنے کے لئے نکلیں گے اور اپنا حق نمک اور حق غلامی ادا کریں گے؟ انجام کار جب اجازت لیکر ماں سے رخصت ہونے آتے ہیں تو ماں ان سے منہ پھیر لیتی ہیں اور شکایت کرتی ہیں کہ میرے حکم کی متابعت کیوں نہیں ہوئی؟ سعادتمند لڑکے یقین دلانا چاہتے ہیں کہ ان کو اجازت نہیں ملی تھی۔ اس پر حضرت زینب نے وہ بہترین طعن آمیز شکایت کی جو اردو ادب میں عدیم المثال ہے:-

انصاف تو کیجے مجھے کیونکر نہ گلہ ہو ۔ وہ پہلے نہ بیدم ہوں لہو جن میں ملا ہو

کھلتا نہیں کچھ زور شجاعت انھیں کیا ہے ۔ حضرت تو سلامت ہیں یہ عجلت انھیں کیا ہے

جب کوئی نہ ہووے گا تو یہ غمناک کریں گے　　کیا عجب ہے پہلے نہ مرے بعد مریں گے

ماں کا غصہ دیکھ کر بچے کانپ جاتے ہیں اور عذر کرتے ہیں کہ حضرت عباس مزاحم ہوئے تب اس زبردست سیرت کی مالک خاتون نے ایک جہاندیدہ سپہ سالار کی طرح جو اپنے سپاہیوں کو نصیحت کرتا ہے وہ تقریر کی جو اپنی آپ مثال ہے۔

ہاں چاہیے منہ نیزہ و خنجر سے نہ پھیرو　　دو شیر ہو مل کر عمر و شمر کو گھیرو

بھائی کسی ہنگام میں بھائی کو نہ چھوڑے　　دونوں میں کوئی عقدہ کشائی کو نہ چھوڑے

توقیر تمھاری ہو مری ناموری ہو　　سر دونوں کا لاؤ تو میں جانوں کہ جری ہو

ایسے تو نہیں جو مجھے محجوب کرو گے　　میں دودھ نہ بخشوں گی جو پیاسے نہ مرو گے

دونوں سرفروش بہادروں کے دل پر ماں کی طعن آمیز تقریر شوق پر تازیانے کا کام کرتی ہے۔ ماموں جان پر فدا ہونے کے لئے تیار ہو کر خیمہ گاہ اہل بیت نبوی سے نکلتے ہیں اور

یزید کی فوج کا مقابلہ اس جانبازانہ دلیری کے ساتھ کرتے ہیں کہ مادر مشفق کے آخری جملے اُن کے کانوں میں صدا بن کر گونجتے رہتے ہیں۔ اسی حال میں زمین پر گرتے ہیں اور ان کی پاک روحیں جسم سے علٰحدہ ہو کر نانا جان کے پاس چلی جاتی ہیں مگر اپنے پیچھے ایک سرمدی نغمہ خود فروشی کا چھوڑ جاتی ہیں۔

یہاں وہ مقصد پورا ہو جاتا ہے جس کے لئے انیس نے ان کی تخلیق کی تھی۔

۳

حافظ نذیر احمدؒ

اور

ان کے قصے کا ایک نسائی کردار

۲

حافظ نذیر احمد

اور

اُنکے قصّے کا ایک نسائی کردار

(۱)

حافظ نذیر احمد کی قابلیت ہر چیز سے زیادہ فسانہ نگاری کے لئے موزوں تھی۔ انھوں نے ادب کے دیگر شعبوں پر بھی قلم اٹھایا اور اپنی حد تک ناکام بھی نہیں رہے لیکن اردو ادبیات میں افسانہ نگاری کی وجہ ہی سے وہ زندہ جاوید بن گئے ہیں اور ان کی دیگر تصنیفات ان ہی کی وجہ سے زندہ ہیں۔ حافظ صاحب نے انگریزی قوانین کے ترجمے کئے لیکن اُن کی کوششیں افسانہ نگاری میں شاندار اضافہ ہیں۔ اردو افسانہ نگاروں کے وہ پیش رو اور رہنما ہیں۔ اس میدان کے وہ شہسوار ہیں اور خود اپنے زمانے کے اردو معاشرتی

افسانوں کے وہ موجد ہیں۔

یہاں ہم حافظ نذیر احمد کو دوسری زبانوں کے باکمال قصہ نگاروں کے پہلو بہ پہلو رکھ کر نہیں جانچ رہے ہیں بلکہ اس وقت ہماری نظر صرف اردو افسانوی ادب پر ہے۔

سرسید کی زبردست شخصیت نے جو اصلاحی کاموں کا بیڑا اٹھایا تھا اس کے مظہر ادب کے مختلف شعبوں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں نظم اور سوانح نگاری میں حالی تاریخ اور ادب میں شبلی۔ مذہبی اور معاشرتی مقالہ نگاری میں مہدی علی خاں۔ لسانیات میں آزاد اسی مختلف النوع طبیعت رکھنے والی ہستی کے اثر کی یادگاریں ہیں جب کبھی اردو زبان اور ادب میں دور ترقی کے آغاز کا پتہ لگانا ہو تو ہماری نظریں سرسید کی مختلف النوع کوششوں سے آگے نہیں جا سکتیں۔ لیکن سرسید کی تمام کوششوں کی محرک کیا شے تھی؟ اس کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ مگر ہماری نظر میں صحیح جواب یہ ہے کہ یہ قوت محرکہ قوم کے معاشرتی کردار کی اصلاح کا خیال تھا اور اسی قوت محرکہ کا سب سے زیادہ وسیع موثر اور سیر دلفریب مظہر حافظ نذیر احمد کی افسانہ نگاری ہے۔

حافظ نذیر احمد کے افسانوں کی اسپرٹ سے کما حقہ واقفیت

کے لئے اس امر کا جاننا بے حد ضروری ہے کہ وہ مردوں سے زیادہ عورتوں بلکہ لڑکیوں کی اصلاح کو مفید تصور کرتے تھے۔ اس کی کئی فلسفیانہ وجوہ ہیں۔ سب سے اہم وجہ تو یہ ہے کہ "ماں کی گود بچے کا سب سے پہلا مکتب ہوتا ہے"[1] اور بلا خوف تردید ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس مکتب کے نقوش تا ثر حیات انسانی کے ہمدم بن جاتے ہیں۔ دوسرے ان کا یہ عقیدہ تھا کہ قوم کا معاشرتی کردار عورتوں ہی کی اصلاح سے درست ہو سکتا ہے اور عورتیں بہ نسبت مردوں کے جلد راہ راست پر آجاتی ہیں۔ نعیمہ اور کلیم (توبۃ النصوح) کی زندگیاں اس امر کا عملی ثبوت ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ حافظ صاحب کے معاصرین کی ہمتیں زیادہ تر بلکہ تمام تر مردوں کی حالت کی درستی میں صرف ہو رہی تھیں۔ خود سرسید کے اصلاحی نظام میں یہ چیز قبل از وقت سمجھ کر داخل نہیں کی گئی تھی۔ اسی لئے اس کی سخت ضرورت تھی کہ کوئی موزوں قدم عورتوں کی اصلاح کے لئے بھی بڑھتا۔ سرسید اور ان کے معاونین کے اس چھوٹے ہوئے پیغام کو صنف لطیف تک پہونچانے کی ذمہ داری حافظ نذیر احمد نے قبول کی اور اس کی اشاعت کا جو ذریعہ انھوں نے اختیار کیا کیونکہ اس سے بہتر بھی کوئی اور ذریعہ ممکن بھی نہیں تھا۔

---

[1] ملاحظہ ہو نذیر احمد [illegible] صفحہ ٤٣

(۳)

غرض یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ حافظ نذیر احمد کے قصوں کی مخاطب صنف لطیف خصوصاً نوعمر لڑکیاں ہیں۔ "مراۃ العروس" "رویائے صادقہ" "ایامیٰ" "توبۃ النصوح" اور "محصنات" وغیرہ سے اس حقیقت کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ "مراۃ العروس" اور "توبۃ النصوح" میں اس مقصد کو ہم زیادہ واضح دیکھتے ہیں۔ یہاں ہمارا یہ کام نہیں ہے کہ ہم "مراۃ العروس" کو "توبۃ النصوح" پر مرجح یا اس کے برعکس ثابت کریں۔ ہم فن افسانہ نگاری کے اعتبار سے "توبۃ النصوح" کو زیادہ اہم سمجھتے ہیں۔ کیونکہ اس کا پلاٹ مخلوط ہے جو سادہ پلاٹ سے زیادہ فنی تصور ہوتا ہے۔ کرداروں کے اعتبار سے بھی "توبۃ النصوح" زیادہ اہم ہے "توبۃ النصوح" کا پلاٹ مخلوط اور منظم ہے۔ اس کے اہم کردار ظاہر میں تو نصوح اور فہمیدہ معلوم ہوتے ہیں لیکن اصول کردار نگاری کے رو سے ان کی اہمیت صرف معاون اشخاص قصہ کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ نصوح مرکزی شخص قصہ ہے اور اس کی ہستی قصے کے ہر دو رو دراز حصوں میں ریشے کی طرح دوڑ کر ان کی شیرازہ بندی کر رہی ہے لیکن اس کا ذاتی کردار کچھ نہیں۔ اور یہی حال فہمیدہ کا بھی ہے۔ علیم سلیم اور حمیدہ میں سے پہلے دو تو قطعی ساقط از اعتبار

ہیں۔ حمیدہ کا کردار کمسن لڑکیوں کے کردار کی نمائندگی بوجوہ احسن کرتا ہے لیکن مصنف نے بعض جگہ اس کی عمر اور اس کے کردار میں کماحقہ مطابقت قائم نہیں رکھی۔ یہ کردار نگاری کا عیب ہے۔ باقی دو اشخاص قصہ یعنی کلیم اور نعیمہ کے کردار اہم ہیں۔ ان کے کردار کی تصویریں پیش کرتے وقت نذیر احمد کا قلم یقیناً وہبی طاقت کے ماتحت کام کر رہا تھا۔

(۳)

کردار نگاری میں حافظ نذیر احمد کو ید طولیٰ حاصل ہے اردو افسانہ نگاروں میں سے کوئی بھی ان کے عمیق مشاہدۂ فطرت انسانی کے وسیع مطالعے اور دلچسپ بیانات تک نہیں پہنچ سکا حافظ نذیر احمد کے قصوں کا سب سے زیادہ اہم عنصر ان کی کردار نگاری ہے۔

کردار خواہ کسی نوعیت کا ہو جب تک اس میں انسانی دلچسپی موجود نہ ہو وہ ہماری توجہ کو اپنی طرف منعطف نہیں کر سکتا۔ داستان اور حقائق نفس الامری پر مبنی ناولوں میں یہی ایک فارق خصوصیت ہے۔ جو دلچسپی ہم داستان امیر حمزہ کے کسی کردار مثلاً خود امیر حمزہ سے لیے مصائب میں مبتلا ہو جانے یا کسی لڑائی سے کامیاب واپس آنے

میں لیتے ہیں وہ اسی نوعیت کی نہیں ہوتی جو کلیم کے مبتلائے آفات ہونے یا نصوح کے اپنے مقاصد میں کامیاب ہونے کے وقت محسوس ہوتی ہے
انسانی دلچسپی کے یہ معنے ہیں کہ جب تک ہم اشخاص قصہ کے ساتھ رہیں اُن سے متعلق ہر واقعہ میں اسی طرح دلچسپی لیں جس طرح اپنے ایک ہم جنس یا زندہ آدمی کے افعال میں لیتے ہیں۔

کردار نگار کا ایک دوسرا اہم بالشان فرض یہ ہے کہ وہ ادبی کرداروں میں اپنی مسیحا نفسی سے ایسی روح پھونک دے کہ اس کی تحریری تصویریں پلاٹ کی سرزمین اور ناول کی فضا میں متحرک نظر آئیں اشخاص قصہ کو زندہ کس طرح بنایا جا سکتا ہے؟ اس کا قطعی جواب نہایت دشوار ہے لیکن ہم کو اس کا علم آسانی کے ساتھ ہو سکتا ہے کہ کونسا شخص قصہ زندہ اور کون مردہ ہے۔ "توبتہ النصوح" کے دو اشخاص قصہ مثلاً فہمیدہ اور نعیمہ کو لے کر دونوں کا مقابلہ کیجئے۔ قصے کے ختم ہوتے ہی فہمیدہ کا کردار نظر اور دل دونوں سے دور ہو جائے گا لیکن نعیمہ کے اثرات دیرپا ہوں گے۔ اس کے واقعات میں ہم اپنے آپ کو ایسا محو پاتے ہیں اک ذرا غور کرنے پر ہنسی آنے لگی کہ افسانے کو کیوں حقیقت سمجھا؟ افسانہ گوئی کا فن ہی "البلہ فریبی" ہے

حافظ نذیر احمد کے بعض اچھے کرداروں کی انفرادی خصوصیات ان کو ان دو اشخاص کے دوسرے کرداروں میں نمایاں اور ایک افسانے کے

اشخاص قصہ کو دوسرے افسانے کے اشخاص قصہ سے ممتاز بنا دیتی ہیں۔
یہ بات یاد رہے کہ افسانوی ادب میں وہی شخص قصہ کچھ اہمیت اور نمایاں
حیثیت حاصل کر سکتا ہے جس کو ہم اس کے مماثل ہزاروں کرداروں میں بھی
اچھی طرح پہچان لیں۔ حقیقی انسانوں میں ایسا شخص قصہ "کردار" ہی نہیں
کہلا سکتا جس کے اوصاف میں دنیا سے ممیز کوئی خصوصیت موجود نہ ہو۔
یہ انفرادیت بعض وقت تو شخص قصہ کے کسی خاص وصف سے پیدا ہو جاتی
ہے جیسے فطرت یا ظاہر دار بیگ کے کردار میں لیکن عموماً ماحول اور
واقعات جو ایک شخص قصہ کو پیدا کرتے ہیں ان کی اجتماعی ندرت
اشخاص قصہ میں انفرادیت پیدا کر دیتی ہے۔ اس کی مثال نعیمہ
ہی کا کردار ہے۔ اس میں کوئی غیر معمولی وصف یا خصوصیت موجود
نہیں۔ لیکن واقعات جو اس کے ماحول اور خود اس کا کردار بناتے
ہیں وہ بحیثیت مجموعی اسی سے مخصوص ہیں اور یہی اس میں انفرادیت
پیدا کر رہے ہیں۔

(۴)

ہر قصے میں اشخاص قصہ کی ترتیب اس طرح ہوتی ہے کہ ہم ان
کو بآسانی گروہ اور جماعتوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ان جماعتوں کو جدا کرنے والی
شے ان کے درمیانی اختلافات اور مطمح نظر ہوتے ہیں جن تک پہونچنے

کے لئے ہر ایک جماعت کوشش کرتی رہتی ہے۔ ایک ہی قصے میں کئی مخالف قوتوں کا جمع ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں "امراؤ جان ادا" کا پلاٹ مختلف چھوٹی چھوٹی مخالفتوں سے پیدا ہوا ہے لیکن ہر منفرد قصے میں پلاٹ پیدا کرنے کے لئے کم سے کم دو ایک دوسرے کی مخالف جماعتوں کا موجود ہونا ضروری ہے "توبتہ النصوح" کا پلاٹ صرف دو فریق کی آپس کی کشمکش کا پیدا کردہ ہے۔ ایک جماعت نصوح اور اس کے ہم خیالوں کی ہے اور دوسری مخالف قوت کلیم اور نعیمہ پر مشتمل ہے لیکن یہ دونوں بھی اپنا اپنا انفرادی راستہ اختیار کرتے ہیں۔

اس وقت ہم حافظ نذیر احمد کے تخلیقی نسائی کردار نعیمہ کے ماحول کو بخوبی سمجھ چکے ہیں نعیمہ کے کردار میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جن کی ایک ادبی کردار سے توقع کی جا سکتی ہے۔ اس کا دکھڑا ہم اسی احساس بھرے دل کے ساتھ سنتے ہیں جیسے کسی واقعی انسان کی زبان سے ہم اس کی بپتا سن رہے ہیں۔ کہیں وہ ہمارے دل کو ٹھیس لگاتی ہے کہیں کسی واقعہ سے ہمارے لبوں پر تبسم کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ کبھی ہم اس کو ملامت کرتے ہیں اور کسی وقت اس سے ہمدردی۔ اس کی شخصیت نہ صرف "توبتہ النصوح" کے تمام اشخاص قصہ بلکہ تمام

اُردو افسانوی کرداروں سے جداگانہ ہے اس کے واقعات ہمارے دلوں پر ایسے اثرات چھوڑ جاتے ہیں جو کسی مماثل حالت کے مشاہدہ پر تازہ نظر آنے لگتے ہیں۔ یہی اس کردار کی زندگی ہے۔

(۵)

"نعیمہ اس وقت دو برس کی بیاہی تھی۔ پانچ مہینے کا پہلوٹی کا لڑکا گود میں تھا۔ ناز و نعمت میں پلی۔ نانی کی چہیتی۔ ماں کی لاڈلی۔ مزاج کچھ تو قدرتی تیز ماں کے لاڈ پیار سے وہی کہاوت ہے "کریلا اور نیم چڑھا" اور بھی چڑچڑا ہو گیا تھا۔ ساس نندوں میں بھلا اس مزاج کی عورت کا کیوں گزر ہونے لگا تھا۔ گھونگٹ کے ساتھ منہ کھلا۔ اور منہ کا کھلنا تھا کہ سسرال کا آنا جانا بند ہو گیا۔ اب چھ مہینے سے ماں کے گھر بیٹھی ہوئی تھی مگر رسی جلی پر بل نہ گیا۔ باوجودیکہ اجڑی ہوئی میکے میں پڑی تھی مزاج میں وہی طنطنہ تھا۔ کنوارپنے میں سو گز کی زبان تھی۔ کچھ یوں ہی سا لحاظ بڑی بوڑھیوں کا تھا سو بیاہے سے ان کو بھی دھتکار بتائی۔ بیٹا جنے پیچھے تو اور بھی کھل کھیلی۔ مردوں تک کا لحاظ اٹھا دیا ...."

(توبۃ النصوح ص۷۱ نولکشور ایڈیشن)

یہ طویل تعارف خود مصنف کے رشحات قلم سے ہے اس میں شک نہیں کہ فنی ناولوں میں اشخاص قصہ کے متعلق ابتدا [illegible]

عموماً بے ضرورت سمجھی جاتی ہیں لیکن یہاں مصنف کا منشا شاید نعیمہ کی
کرداری خصوصیات پر زور دینا تھا جس کردار کا تعارف مصنف
ان پر زور الفاظ کے ساتھ کرائے یقیناً وہ واقعات بیان ہونے
سے پہلے ہی قاری کے دماغ پر مسلط ہو جاتا ہے۔ اس بیان سے ہم کو
نعیمہ کے کردار کی ایک مرکزی خصوصیت دستیاب ہو جاتی ہے
کہ وہ ایک مرفہ الحال گھرانے کی لڑکی فطرتاً تیز مزاج اور ماں باپ
کی لاڈلی بھی۔ یہی نعیمہ کے کردار کا اصل ہے جو ہر حالت کے اندر
ایک نئے رنگ میں جلوہ گر کرتا ہے۔ کہیں وہ بدزبان ہے کہیں
بے ادب کہیں بے دین، ضدی اور پرخاش جو ہونے کے ساتھ ساتھ
تیز تنقید بھی ہے۔

نعیمہ کے کردار کے ذریعہ حافظ نذیر احمد نے اس فطرت اور اسی
ماحول میں پلی ہوئی لڑکیوں کے عادات و خصائل کا ایک عمدہ نمونہ
پیش کیا ہے۔ کردار میں کسی ممتاز وصف کا پیدا کر دینا تو آسان کام ہے،
لیکن حافظ نذیر احمد کا کمال اس میں ہے کہ انھوں نے اول سے آخر
تک اسی وصف کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس کمال کو کردار کا
تسلسل یا استقلال بھی کہتے ہیں۔ اس کا فقدان کردار کو ایک کٹھ پتلی
بنا کر بالکل بے اہمیت کرا دیتا ہے۔ حافظ صاحب نے نعیمہ کے کردار میں

حیرت انگیز استقلال کا ثبوت دیا ہے۔ ہر ایسے موقع پر جہاں قاری یہ سمجھنے لگتا ہے کہ اُس کے کردار میں تذبذب پیدا ہو جاتا ہے مصنف ایسی عمدگی کے ساتھ اس کو آگے بڑھاتا ہے کہ پڑھنے والا تعجب میں رہ جاتا ہے۔ چنانچہ جس وقت نعیمہ کے دو ہتڑ سے حمیدہ اوندھے منہ گر کر ناک پھوڑ لیتی ہے فہمیدہ نہایت ناخوشی کا اظہار کرتی ہے کہ کیسے دنیا میں لہو سفید ہو گئے ہیں" نعیمہ اس کو یوں پلٹاتی ہے کہ "اگر سفید نہ ہو گئے ہوتے تو کیا بھلا بچے کو یوں روتا چھوڑ دیتی"۔ ایک دوسری مثال بھی ملاحظہ کے قابل ہے۔ ماں نعیمہ کو بزرگ اور خدا کے ادب کی تلقین کرتی ہے۔ بیٹی جواب دیتی ہے "ہم بھی تمہاری عمر کو پہونچیں گے تو بہتیرا خدا کا ادب کریں گے"۔ فہمیدہ کہتی ہے "خیر سے آپ کو غیب دانی میں بھی دخل ہے بارے میری عمر تک پہنچنے کا یقین ہے"۔ نعیمہ:۔ اب تم میرے مرنے کی فال نکالو" ماں:۔ نہ کوئی کسی کے فال سے مرتا اور نہ کوئی کسی کے فال سے جیتا جس کی جتنی خدا نے لکھدی" نعیمہ:۔ "ورنہ تم مجھے کا بیکو جینے دیتیں"۔

حقیقت یہ ہے کہ اس موقع پر حافظ نذیر احمد نے ایک ہندوستانی عورت کو لڑائی کی حالت میں ایسا نفیس کردار پیش کیا ہے کہ اردو افسانوں میں اس کی مثال ملنی محال ہے۔ یہی اہم بالشان موقع ہے

ؔ توبۃ النصوح صفحہ ۵۷ نولکشور اڈیشن ۱۹۱۴ء

جو ایک ہندی عورت کی اس فطرت کی توضیح کرتا ہے کہ وہ کس طرح ایک معمولی بات سے اپنے مقصد کے موافق بات پیدا کر لیتی ہے۔ بلاشبہ یہ ایک ہندوستانی عورت کی غیر معمولی ذہانت کی دلیل ہے۔ کیا اچھا ہوتا اگر وہ اسی اختراعی کاوش سے دنیا کے اہم امور میں بھی حصہ لیتی۔

(۶)

نذیر احمد نے نعیمہ کے بھیس میں ایک ضدی عورت کا کردار بھی خوب نمایاں کیا ہے۔ ایک ضدی عورت کا پورا خاکہ تیار ہونے کے لئے چند خاص امور کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ایسی عورت میں قوت برداشت اور استقلال کا ہونا لازمی امر ہے کیونکہ اس کے بغیر وہ اپنی اڑ پر قائم نہیں رہ سکتی۔ ماں سے لڑ کر نعیمہ نے اپنا برا حال کیا اور بغیر کھائے پیئے منہ لپیٹے پڑ رہی۔ صبح سے شام تک منہ میں ایک دانہ تک بھی نہیں گیا مگر داد دی ہمت کہ وہ اپنی ہٹ سے باز نہ آئی۔ شائد یہیں سے "تریا ہٹ" کا اصول اخذ کیا گیا ہے۔ کسی غیر مستقل مزاج والی عورت سے نعیمہ کی سی استقامت کا ظاہر ہونا ناممکن تھا۔ گو بعض وقت انسان غصہ کی حالت میں چند خیالات قائم کر لیتا ہے لیکن کیا ہر شخص ان پر قائم بھی رہ سکتا ہے؟ تمام گھر کے چھوٹے بڑے منا منا کر عاجز آ گئے۔ آخر کار بھاوجہ بلوائی گئی۔ مصنف نے اس واقعے میں ایک خاص اہمیت پوشیدہ

رکھی ہے نعیمہ نے گھر والوں کے سامنے ماں کے ہاتھ سے طمانچے کھائے تھے
اسی لئے وہ گھر والوں سے شرمندہ اور ناراض تھی انسان کی بعینہ
یہی فطرت ہے۔ گو وہ اس کی کوئی وجہ نہیں تبلا سکتا کہ سوائے راست
مخالفت کرنے والے کے دوسرے دیکھنے والوں سے کیوں رنجیدہ ہے؟
بہر حال صالحہ باہر والی تھی اور اس نے اس کا انتظام بھی کر لیا تھا کہ
ماں اور بیٹی کی لڑائی سے وہ اپنے آپ کو لاعلم بنائے رکھے۔ اس کے باوجود
نعیمہ کی ضد کے سامنے صالحہ کی ایک بھی پیش نہ گئی۔ آخر کار اس کو خالہ
کے گھر بھجوانا پڑا۔

مستقل مزاجی کے ساتھ قوت برداشت بھی ہوگی اور جب تک یہ نہو
مستقل مزاجی اپنا اثر نہیں دکھا سکتی۔ مستقل مزاجی کے معنے یہی ہیں کہ کسی امر
پر اڑے رہنے سے جسقدر بھی مصیبتیں نازل ہوں وہ صبر کے ساتھ اٹھائی
جائیں۔ کیا ذیل کا منظر دیکھنے کے بعد اس امر میں ہم کو کچھ شبہ باقی رہ سکتا
ہے کہ نعیمہ کی قوت برداشت عام سطح سے بالاتر تھی؟

طمانچے کا لگنا تھا کہ نعیمہ نے ایک آفت توڑ ماری سب سے پہلے تو
اس نے دے دھواں دھوں دے دھواں دھوں اپنے لیے زبان
معصوم بچے کو سٹ ڈالا خیال ہے کہ بچہ پانچ مہینے کا ہے) اگر لوگ اس
کی گود سے بچے کو چھین نہ لیتے تو وہ لڑکے کا خون ہی کر چکی تھی لیں

کے بعد تو اس نے عجیب عجیب فیل مچائے گھٹنوں تک تو نیچیاں کھا یا کی۔ کپڑوں کا ایک تار باقی نہ رکھا۔ نہیں معلوم اس کا سر تھا یا لوہے کا گولا تھا کہ ہزاروں تو دو ہتڑیں اس پر پڑیں۔ آدھے سے زیادہ بال گھسوٹ ڈالے سینکڑوں ٹکریں دیواروں میں ماریں۔ حیرت ہے وہ سر بچا تو کیونکر بچا۔"

(۷)

اگر ایک بگڑے ہوئے خاندان کی بدمزاج لڑکی کے اپنے چاہنے والے بزرگوں کے ساتھ لڑنے کا بہترین سماں دیکھنا ہو تو اردو زبان میں "توبتہ النصوح" کے سوا اور کہیں دستیاب نہ ہوگا۔ نعیمہ اور فہمیدہ کی جھوڑ میں حافظ نذیر احمد نے انسانی طبائع کے اختلافات فطرت شناسی عمیق مشاہدہ اور سہولی اور پیش پا افتادہ واقعات کے مطالعہ کا اسقدر کافی ثبوت دیا ہے کہ شاید اس سے بہتر سماں کبھی کھینچا ہی جا سکے۔ لڑائی کے شروع سے آخر تک مصنف نے ایک لفظ بلکہ ایک اشارہ تک بھی ایسا نہیں داخل کیا ہے جو زائد کہا جا سکے۔

حمیدہ کی ناک سے خون کی تلی جاری ہے۔ ماں گھبرا کر پوچھتی ہے "ابھی تو میں تم کو نماز پڑھتی چھوڑ گئی تھی۔ اتنی ہی دیر میں یہ تو کیا ہوا۔ دیکھوں کہیں نکسیر تو نہیں پھوٹی؟

حمیدہ بیچاری نے ابھی جواب بھی نہیں دیا تھا کہ نعیمہ خود بول اٹھی:-
"اے بی! ہوا کیا۔ ذرا کی ذرا لڑکے کو دیکر میں منہ دھونے چلی گئی۔ اس نکمی سے اتنا نہ ہوسکا کہ لڑکے کو لئے رہے۔ آخر میں کہیں کوئیں میں گرنے تو نہیں چلی گئی تھی۔ لڑکے کو بلکتا ہوا الٹا نیت باندھ نماز پڑھنے کھڑی ہو گئی۔ میں جو آئی تو ذرا ہولے سے کندھے پر ہاتھ رکھا تھا کہ آپ دھڑام سے گر پڑی۔ کہیں تخت کی کیل لگ گئی ہوگی۔ اپنے جرم کو کتنا ہلکا کرکے دکھایا ہے!
ماں۔ "اچھا تم نے ہولے سے ہاتھ رکھا تھا کہ نگوڑی لڑکی کے فصد کے برابر خون نکلا۔ کیسے دنیا میں لہو سفید ہو گئے ہیں۔"
نعیمہ۔ "لہو سفید نہ ہو گئے ہوتے تو کیا یوں بھانجے کو روتا ہوا چھوڑ دیتی۔"
ماں۔ "لیکن اس نے بے سبب نہیں چھوڑا تھا۔ اس کی نماز چلی جا رہی تھی۔"
نعیمہ۔ "بلا سے۔ صدقے سے۔ نماز کو جانے دیا ہوتا۔ نماز پیاری تھی یا بھانجا؟"
ماں۔ "لڑکی! خدا کے غضب سے ڈر۔ کیا کفر بک رہی ہے؟ اس حالت کو تو پہونچ چکی اور پھر بھی درست نہ ہوئی۔"
نعیمہ۔ "خدا نہ کرے میری کونسی حالت تم نے بری دیکھی؟"
ماں۔ "اس سے بدتر حالت اور کیا ہوگی؟ تین برس بیاہ کو ہوئے اور ڈھنگ سے ایک دن اپنے گھر میں رہنا نصیب نہ ہوا۔"
نعیمہ۔ "وہ جنم جلا گھر ہی ایسا دیکھ کر دیا ہو تو کوئی کیا کرے؟"

ماں۔ "میں تیری ایسی ہی دشمن تھی ......"
نعیمہ۔ "کیا جانیں؟ ہم کو تو آنکھ میچ کر کنوئیں میں دھکیل دیا۔ سو پڑے ڈبکیاں کھا رہے ہیں۔"
ماں۔ "خیر بیٹی! اللہ رکھے تمہارے آگے بھی اولاد ہے۔ تم سمجھ بوجھ اُن کی شادی بیاہ کرنا۔"
(ذرا اس جواب کو ملاحظہ فرمائیے۔ شکوہ کو لے گیا ہے وہ بیدادِ فن کمال)
نعیمہ۔ "کریں ہی گے۔ نہ کریں گے تو کیا تمہارے بھروسے بیٹھے رہیں گے؟"
ماں۔ "میں کیا کہتی ہوں کہ میرے بھروسے بیٹھی رہنا۔ بُرا بھروسہ خدا کا۔"
بعض وقت مخالفت صرف مخالفت کی خاطر ہوتی ہے۔ نعیمہ جواب دیتی ہے "کیسا خدا؟ بھروسا اپنے دم قدم کا۔"
ماں۔ "یہ دوسری دفعہ ہے کہ خدا کی شان میں بے ادبی کر چکی ہے۔ اب کے تو نے اس قسم کی بات منہ سے نکالی اور بے تامل تڑسے طمانچہ تیرے منہ پر کھینچ ماروں گی۔"
نعیمہ۔ "سچ کہنا! بڑی بیچاری مارنے والیں! مار دو اپنی چہیتی کو مار دو اپنی لاڈو کو ......" (صفحہ ۷۲ و ۷۳)
باقی حصہ طوالت کے خوف سے ہم نظر انداز کر رہے ہیں طبیعت تو چاہتی تھی کہ ہر لفظ کا غور سے مطالعہ کیا جائے۔ یہی وہ مقام ہے

جہاں ایک بہترین کردار نگار کا ایک شخص قصہ اپنے کردار کو اچھی طرح ظاہر کرتا ہے۔

(۸)

یوں تو نصوح کا گھر کا گھر مذہب سے بیگانہ تھا لیکن نعیمہ اور کلیم کی بے دینی ایک نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ نہمیدہ نے حمیدہ کو تو فوراً راہ راست پر لگا دیا۔ سلیم اور علیم کی حالت بھی نازک کونپلوں کی سی تھی جس طرف جھکا دو جھک گئے۔ نعیمہ اور کلیم کی عمر نسبتاً زیادہ بے دینی کی حالت میں بسر ہوئی تھی اس لئے وہ اس قسم کی زندگی سے مانوس ہو چکے تھے۔ نصوح کے مذہب اور مذہبی باتوں کی طرف مائل ہونے کو وہ ایک جدت یا دیوانگی یا جنون سمجھ رہے تھے۔ یہ سب صرف اس لئے تھا کہ وہ گھر کے بڑے بیٹا بیٹی تھے اور اپنے آپ کو عام سطح سے بلند تصور کرتے۔ دوسرے ان کے اس انکار کی تہ میں ان کا وضعداری کا خام خیال تھا جو ان کو گھر کے کم عمر بچوں کے سامنے اپنی پچھلی محبوب حالت کے بدلنے سے روک رہا تھا۔ یہ ایسا احساس تھا جو ان کو دھوکا دے رہا تھا کہ وہ نہ صرف اپنے معاملات میں خود مختار ہیں بلکہ ماں باپ کی سرحد حکومت سے باہر بھی اور حقیقت یہی ہے مصنف کے احوال کی رو ہے۔

نصوح اور فہمیدہ نے اصلاح کا جو بیڑا اٹھایا تھا وہ نعیمہ
مستقل ارادوں کی چٹانوں سے ٹکرا کر شکست ہوتا نظر آرہا تھا
صالحہ کا قدم ایک غیبی فرشتہ کی طرح بڑھتا ہے اور وہی نعیمہ کی
کشتی کو بے دینی کے سمندر کے تھپیڑوں سے بچا کر ساحل مراد
پہونچا دیتا ہے۔ صالحہ درحقیقت محصنات کے شخص قصہ عارف
نسائی مظہر ہے جو کام عارف نے بیٹا کے لئے کیا تھا۔ وہی کام
صالحہ نعیمہ کے لئے کرتی ہے۔ حافظ نذیر احمد نے صالحہ کو نعیمہ کا معلمہ
بنا کر فطرت انسانی کا یہ راز واضح کیا ہے کہ وعظ اور نصیحت جس قدر
بے تکلفانہ اور غیر امری طریقے سے کی جائے اسی قدر زیادہ
موثر ہوگی اور اس پیشہ کے موزوں سب سے زیادہ دوست
احباب ہیں نہ کہ پیشہ ور واعظ و ناصح۔

۴
عمرو عیار

۴

عمرو عیار

(۱)

اردو ادبیات میں اعلیٰ ظریفانہ تحریروں کی کمی شدت کے ساتھ محسوس کی جا رہی ہے۔ ادب لطیف کا دامن بھی اس چیز سے خالی نظر آتا ہے حالانکہ اس میں اس قسم کی تحریرات کی بہت ضرورت ہے۔ ہمارے شاعر ہجو کی سرحد سے آگے نہ بڑھ سکے۔ شاعری کی طرح افسانوں میں بھی اعلیٰ پایہ ظرافت نگاری کے نمونے کمیاب ہیں۔ ادنیٰ درجہ کے مذاق تو شاید ہر جگہ دستیاب ہو جائیں لیکن سوال یہ ہے کہ کیا اس قسم کی تحریریں بھی ادب عالی میں داخل ہو سکتی ہیں؟ یا کم سے کم ادبیات ہی کا جزو بدن بننے کی قابلیت رکھتی ہیں؟ لیکن اعلیٰ ظریفانہ تحریریں تو ہر زبان میں وہی رتبہ حاصل کر لیتی ہیں جو شاعری یا افسانہ نگاری کو حاصل ہے۔ اور یہ ایک بڑی حد تک

ادب اور زبان کی خدمت کرتی ہیں لیکن ادنٰے مذاق ادبیات
کے لئے باعث ننگ بن جاتا ہے۔ اگر کسی زبان کے ادب کو ہم ایک
جسم سے تشبیہ دے سکیں تو ظریفانہ تحریریں یقیناً اس کی روح رواں
کہلانے کی مستحق ہیں جن سے ادب میں لطافت اور زندگی کی ایک
لہر پیدا ہو جاتی ہے۔

شاید ہی کوئی دماغ ہوگا جو اعلٰے مذاق سے حظ نہ حاصل کرتا
ہو لیکن ظریفانہ تحریروں کی اہمیت کا اندازہ کچھ وہی شخص خوب
لگا سکتا ہے جس نے اپنی حیات کے لئے ایک سخت نظام عمل مرتب
کر لیا ہو اور جس کے پاس تفریحات کا وقت مشکل نکل سکتا ہو۔ ایسے
دل اور دماغوں کے لئے یہ تحریریں دراصل "زندگی کا وقفہ" ہیں جو
ان کو "دم لے کر آگے چلنے پر" مستعد بنا دیتی ہیں۔

اردو میں ایک جانسن، ایک برک، ایک کارلائل، ایک اسکاٹ
وغیرہ تو مل بھی سکیں گے لیکن ایک سوئفٹ، ایک ایڈیسن اور ایک والٹیر
کا ملنا مشکل ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ اردو ادیبوں کو زمانہ نے
اس طرف توجہ کرنے کا موقع ہی نہیں دیا۔ قدیم اخلاقی تعلیمات نے اردو
کے ارباب حل و عقد کے مزاجوں میں اس قدر سنجیدگی پیدا کر دی تھی
کہ ان کے نزدیک ظرافت مسخرہ پن کے مترادف اور اس لئے

ایک ذلیل چیز سمجھی جاتی تھی۔ ان کی نظروں میں مرزا انشاء اللہ خاں،
جرأت جیسے صاحب قلم کی تحریریں فطرتاً "چوماچاٹی" دکھائی دیتیں۔
جان صاحب اور رنگین وغیرہ تو نرے بھانڈ تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی
فضا کے درمیان لطیف اور ظریف تحریروں کے میدان میں اتر کر
کون ملامت کے تیروں کا ہدف بننا قبول کرتا؟ ایک ادبی حیات
کو خطرے میں ڈال کر اس میدان میں اترنے والے کے لئے نہایت
قوی اخلاقی جرأت کی ضرورت تھی۔

رنگین، جرأت وغیرہ اور سب سے پیش پیش مرزا انشاء نے
اس میدان میں اترنے کی ضرور کوشش کی لیکن کچھ تو طبیعت کی
شدت، بگڑے ماحول اور معیار کے فقدان کی وجہ سے ان کی تحریریں
انتہائیت کے نقطے تک پہونچ گئیں اور کچھ روشن خیالوں کی بے توجہی
نے ان کے اس جذبہ کو کماحقہ نشو ونما پانے نہیں دیا۔ اگر انشاء اور
ان کے معاصرین کو اس کا پورا خدشہ ہوتا کہ ان کی ادبی کاوشوں
کی داد سوسائٹی میں کہیں نہیں ملے گی اور ان کی متاع علمی ہر جگہ
مقلوب سکہ کی طرح پھیر دی جائے گی تو یقیناً ان کو ایسی تحریر
کرنے کی خواہش ہی نہ ہوتی۔ بہرحال کچھ بھی ہو اس کو قسمت
ہی سمجھنا چاہئے۔ جو چیز انشا کی "ہر فنی قابلیت" کے چہرہ

سمجھی گئی ہے وہی ان کی اصلی متاع اور یہی اُن کا اصلی کردار تھا۔

انشا کی انتہا پسندی نے ان کے تابعین کرام کو راہ راست سے بھٹکا کر بدقسمتی سے ہزلیات میں محو کر دیا۔ آغاز اچھا ہوتا تو اس قسم کی تحریروں کے لئے ایک شاندار مستقبل خیر مقدم کرنے کے لیے یقیناً تیار تھا

ادب لطیف کی پیدائش کا زمانہ عموماً خوش حالی کا ہوا کرتا ہے اردو ادب میں یہ زمانہ زبان کا ابتدائی دور ہے جو صاحب ذوق بزرگوں کی بے توجہی اور اپنے اختصار کے سبب ہاتھ سے جاتا رہا۔ اس کے بعد ہی نئی روشنی کی ضو فشانیوں اور سرسید کی تحریکات نے ساری اردو فضا میں ایک ایسی ہلچل پیدا کر دی کہ اگلا جمود و سکون اضطراب سے بدل گیا۔ اس بڑی ہستی نے اپنے معاصرین اور تابعین کے آگے اس قدر مشکل اور اہم مطمح نظر نکال کر رکھ دئے کہ کسی کو ادب لطیف کی طرف توجہ منعطف کرنے کی مہلت ہی نہیں نصیب ہوئی۔ سرسید ہی کے دھکے سے ہم آج تک لڑھکتے ہوئے چلے جا رہے ہیں اور انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں کی عمارتوں کے نمونے پر اپنے محلوں میں تبدیلیاں پیدا کرنے میں اس قدر مصروف ہیں کہ ان کی آرائش و زیبائش کی طرف ہمارا ذہن جا ہی نہیں سکا۔ خود ہماری اپنی ضرورتیں بھی ہماری ان سرگرمیوں میں اضافہ کر رہی ہیں۔

آزاد کا علمی مذاق انھیں کی حد تک رہا۔ افسوس ہے کہ حالی کے "حیوان ظریف" کی ادبی زندگی کے بجائے خانگی زندگی ظرافت میں زیادہ بسر ہوئی ورنہ غالب سے ایک اعلیٰ ظریفانہ ادب کا اردو زبان میں اضافہ یقینی امر تھا۔ اس شعبۂ ادب میں قحط الرجال پر نظر کرتے جو کچھ صاحب مذاق بزرگوار بھی اس طرف توجہ کر رہے ہیں وہ مغتنم ہیں سجاد حسین۔ ملا رموزی۔ رشید احمد صدیقی مسٹر پطرس عظمت اللہ[1] خاں۔ مرزا فرحت اللہ بیگ (مرزا الم نشرح) نے جس لطیف ادب کی تخلیق پر کمر باندھی ہے وہ اردو ادب میں ایک بیش بہا اضافہ ہے اور اس سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ ضرورت ایسے لوگوں کی ہے جو ان متذکرہ بالا حضرات کے نقش قدم پر چل کر ایک جدید دنیا کی فتوحات کا سنگ بنیاد رکھیں۔

(۲)

یہ تمہید ایک جملہ معترضہ تھی۔ مقصد اس کا اردو ادب کے واحد ظریفانہ کردار پر روشنی ڈالنا ہے۔ ان حضرت کی بھی عجب ہستی ہے جن کا اسم گرامی زیب عنوان ہے۔ اردو زبان کے جاننے والوں میں کون ایسا ہوگا جس نے آپ کے سوانح حیات کو ایک مسند یادہ

[1] اس مضمون کے لکھے جانے کے وقت تک آپ ہمارے ساتھ تھے لیکن افسوس کہ اب خداوند تعالیٰ کے جوار رحمت میں ہیں۔

مرتبہ مزے لے لے کر نہ پڑھا ہوگا۔ عمرو عیار ظریف ادبی کردار کے زندہ نمونوں کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس کردار کی پیدائش کے وقت معلوم نہیں کہ مصنف قصہ کا طائر تخیل کس بلند پروازی میں مشغول تھا کہ امیر حمزہ کی مہمات کی چار ضخیم داستانوں میں اس کا ذکر ہر جگہ یکسانیت کے ساتھ درا رفطری آن بان میں پیش کرنے کے قابل ہو سکا۔

یہ کردار اپنی انفرادی نوعیت میں ایسا یکتا ہے کہ اس کی مثال دنیا کی کسی زبان میں نہیں مل سکتی کیونکہ عمرو عیار کا ماحول سوائے اردو زبان کے اور کونسی زبان میں پیدا کیا جا سکتا ہے؟ ہر دلعزیزی کے لحاظ سے اگر کوئی دوسرا ادبی کردار عمرو عیار کا برابر مقابل ہو سکتا ہے تو وہ انگریزی زبان کا فالسٹاف ہے۔ عمرو عیار کی طرح فالسٹاف کی شخصیت بھی صرف نام کی حد تک تاریخ کی ممنون احسان ہے باقی دوسرے واقعات محض افسانہ ہیں۔ فالسٹاف کے کردار نے اپنی ظریفانہ سرشت کی اعلیٰ پائگی کے سبب بڑے بڑے ادیبوں سے خراج تحسین وصول کیا ہے۔ شیکسپیر کا مشہور نقاد مورٹن تو فالسٹاف کو "دنیا کے ادب کا سب سے زیادہ ظریف کردار" تصور کرتا ہے۔ ہم کیوں اپنی پیداوار کی تعریف میں اسی طرح

رطب اللساں نہ ہوں؟ ہماری نظر میں تو جو عناصر فالسٹاف کے کردار میں مشاہدہ کرتی ہیں وہی یہاں بھی پاتی ہیں۔ فرق صرف قدیم اصول اور جدید طرز کا ہے۔ ہمارے پاس عمر عیار کو فالسٹاف سے زیادہ دلچسپ سمجھنے کی بھی ایک وجہ ہے کہ اول الذکر ہماری طرز معاشرت کا مظہر ہے۔

اگر عمر عیار کے کردار کی عام دلچسپی پر غور کیجئے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے اندر ایک مضمر لگاوٹ ہے جو باوجود بعض اسقام کے ہمارے دلوں کو اس کی طرف کھینچ رہی ہے اور یہی دلچسپی ہمارے اخلاقی احساس کو بھی متاثر کرتی ہے جس کی وجہ سے ہم اس کی ان تمام بدمعاشیوں کو بھی مستحسن نظروں سے دیکھنے لگتے ہیں جن میں ظرافت کی ذراسی بھی چاشنی موجود ہوتی ہے۔ عمر و عیار کے کردار کی دلچسپی کا ایک بڑا راز تو یہ بھی ہے کہ عام حالت سے اس کی بیگانہ روشی ہمارے خیالات کو اپنی چالبازیوں میں زیادہ الجھا لیتی ہے جب ہم ٹھنڈے دل سے اخلاقی عینک لگا کر اس کے کرداری عناصر کا تجربہ کرنے لگتے ہیں تو مجبوراً یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ حریص، بزدل، شریر اور دغا باز ہے۔ لیکن جب ہم اس کے سامنے ہو کر اس کی حالت کا مطالعہ کرنے لگتے ہیں تو معلوم نہیں

ہماری خلاقی جرأت کہاں چلی جاتی ہے کہ ہم ان اصولوں کا انطباق اُس کے افعال پر نہیں کرنا چاہتے۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ یہی کہ اس کی ظرافت اپنی دلچسپیوں کے ہاتھ ہمیں بیچ دیتی ہے۔

عمرو عیار کا کردار عجیب مختلف متضاد صفات کا مجموعہ ہے وہ نوعمر بھی ہے اور مسن بھی۔ دبلا بھی ہے مگر مقابلے پر تیار بدمعاش ہے لیکن بدطینت نہیں۔ اس کی زندگی کا کوئی اصول نہیں تاہم وہ ہر کام میں مستعد ہے ظاہر میں تو بزدل نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں جھوٹ کہنے سے اُسے کوئی عار نہیں لیکن اس کے ذریعے کبھی وہ ذاتی منفعت کا خواہاں نہیں ہوا۔ وہ ایک سپاہی ہے جس کو عزت کا خیال نہیں۔ مردم آزار نہیں مگر شرارت اس کی گھٹی میں پڑی ہے۔ یہ خلاف توقع صفات کا اجتماع اس کی حیات کے دوران میں ہر جگہ ایک حیرت انگیز فضا پیدا کرتا جاتا ہے جس کی توقع ہم کو پہلے سے نہیں ہوتی۔ جزیرہ سراندیپ میں اس کے کارنامے کس قدر خوش کن اور حیرت انگیز پیرایہ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کی چالاکی شاید سب سے زیادہ تعجب خیز چیز ہے جس کی بدولت وہ بزرجمہر جیسے عالم کو بھی اپنی عمر میں ایک مرتبہ صرف سبق سکھاتا ہے۔ چالاکی اور ظرافت کا کسی ایک کردا

میں باہم موجود ہونا ضروری نہیں چنانچہ ادبی کرداروں میں بہت سے ایسے کردار ملیں گے جن میں متذکرہ بالا صفات میں سے صرف ایک موجود ہوتی ہے لیکن عمرو عیار کے کردار میں ان دونوں کی آمیزش ہر جگہ پائی جاتی ہے۔ اس کی ظرافت اس کے افعال کو اور بھی دلچسپ بنا دیتی ہے۔ ایک خاص بات قابلِ دید یہ ہے کہ ظرافت نہ صرف خود اس کردار میں مضمر ہے بلکہ اس کے اثر سے دوسرے کردار میں ظرافت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے اور بختک کے تعلقات اس نظر سے ملاحظہ ہوں۔

عمرو عیار کی زندگی میں اگر کوئی سنجیدہ مقصد ہے تو صرف یہ ہے کہ حمزہ کو خوش کیا جائے۔ بالکل یہی حالت فالسٹاف کی بھی ہے۔ وہ شہزادہ ہال کو مسرور کرنے کی خاطر اپنے آپ کو بھول جاتا ہے۔

(۳)

ادبی تحریروں خصوصاً ادبی کرداروں میں ظرافت پیدا کرنے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں۔ پہلا اور سب سے آسان طریقہ شخص قصہ کی بول چال میں ظرافت کا پہلو پیدا کر دینا ہے۔ اس کی ایک قریبی مثال آغا صادق کا کردار ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ ظرافت

سلہ "آغا صادق کی شادی" مولفہ عبدالحلیم شرر۔

ان الفاظ میں رکھی جاتی ہے جو مصنف خود شخص کے بیانات کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اس کی توضیح ان ناولوں سے بخوبی ہو سکتی ہے جو "اودھ پنچ" میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ ملا رموزی کی تحریریں بھی ظرافت کی چاشنی الفاظ کی نشست و برخاست سے پیدا ہو جاتی ہے۔ سب سے آخری قسم ظرافت کی وہ ہے جو شخص قصہ کے افعال اور اقوال سے بحیثیت مجموعی ظاہر ہو۔ عمر عیار کے کردار کی ظرافت بھی اسی قسم کی ہے۔ آپ اس کی پوری سوانح عمری پڑھ لیجئے آپ محسوس فرمائیں گے کہ عمر عیار کے کردار میں ظرافت کی پیدائش مصنف کے ذاتی بیانات کی بہ نسبت خود اس کے اپنے مجموعی حالات پر زیادہ منحصر ہے۔ مصنف کے بیانات کے کسی انفرادی حصہ میں ظرافت پوشیدہ نہیں بلکہ واقعات زندگی بحیثیت مجموعی ایک سادہ مذاق پیدا کر دیتے ہیں۔

یہ خیال کرنا محض غلط ہے کہ ظریفانہ تحریریں وقتی مطالعہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ جن حضرات کا یہ خیال ہے اُن کے لئے وہ ملا رموزی۔ رشید احمد صدیقی یا مرزا فرحت اللہ بیگ کی اُن تحریروں کو اپنے مطالعہ میں رکھیں جو سنجیدہ سے سنجیدہ مسائل پر حاوی ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ جس طرح سنجیدہ تحریریں ہمارے خیالات کو عمر بھر کے لئے اپنے آپ میں جذب کر لینے کی قابلیت رکھتی ہیں

اسی طرح بعض ظریفانہ تحریریں بھی ہمارے تھکے ماندے دماغوں کو لطف مسرت سے مالا مال کرنے کے لئے ہر وقت آمادہ رہتی ہیں کردار عمر و میں جو ظرافت پوشیدہ ہے وہ ہم کو ہر وقت ایک نئی طرح مسرور کرتی ہے۔ اس کی خاص وجہ یہاں یہ ہے کہ اس کی شرارتوں میں اس قدر رنگا رنگی اور بوقلمونی مدنظر رکھی گئی ہے اور خود اس کی حیات اس قدر طولانی ہے کہ ہم ایک حصہ کو ختم کرکے دوسرے حصہ تک پہونچتے پہونچتے پچھلے واقعات کو بھول جاتے ہیں۔ گو ان کا اثر ہمارے ذہنوں میں محفوظ رہتا ہے۔ یہی ہمارے دلوں کو مچلا دیتی ہے کہ جب ہم داستان ہاتھ میں لیں ایک دو واقعات صرف اس کی عیاری کے کارناموں سے ضرور پڑھ لیں۔

(۶)

داستان کے قصے کا پلاٹ ذاتی اور خاندانی عناد کی وجہ سے دو جماعتوں کی کشمکش کا ایک نتیجہ ہے۔ ظاہر میں یہ عناد القش ابن بختک کے بخت جمال کو مارنے اور بزرجمہر ابن بخت جمال کے القش کو قتل کرنے کی وجہ سے ان دونوں خاندانوں کے اخلاف یعنے بختک اور بزرجمہر کے درمیان پیدا ہوتا معلوم ہوتا ہے لیکن آگے چل کر بزرجمہر کے ساتھ جب حمزہ کی جماعت بھی مل جاتی ہے تو یہ ذاتی

اور خاندانی عناد قومی اور تاریخی پشت پناہی حاصل کر لیتا ہے غرض یہ
دو مخالف اور مرکزی قوتیں آپس میں کشمکش شروع کر دیتی ہیں جس کے
اظہار کے لئے نوشیروان عادل شہنشاہ ایران کی زبردست شخصیت
ایک عجیب افسانوی طرز میں "دنگل" بنائی گئی ہے امیر حمزہ
کی جماعت کا اثر اس کی خوبیوں کی وجہ سے نوشیروان پر فطرتاً پڑنے
لگتا ہے دوسری طرف بختک کی سعی ہے کہ یہ اثر زائل ہو کر خود اپنا
عمل دخل ہو جائے بختک کا مطمح نظر ذاتی یا قومی مفاد نہیں بلکہ وہ
بدنفس اور پست شخصیت اور حاسد انسانوں کا ایک نمونہ ہے جن کی تمنا
محض یہ ہوتی ہے کہ کسی طرح اپنے مدمقابل کو پست کیا جائے خواہ
اس میں خود اپنا نقصان ہی کیوں نہ ہوتا ہو۔ اس کی زندگی ان
شریر النفس آدمیوں کی ایک اچھی مثال ہے جو مخالفت کو کسی
مقصد کا ذریعہ نہیں بلکہ خود مقصد بنا کر لوگوں سے الجھ جاتے ہیں۔
اگر ان دو مخالف جماعتوں میں سے ایک بھی وجود میں نہ آتی
تو طلسمات موجودہ شکل اختیار ہی نہیں کر سکتا تھا۔
متذکرہ بالا کشمکش تو اصلی اور مرکزی ہے لیکن اس کے علاوہ
قصہ نگار نے ایک اور طرف اندرونی کشمکش کے اضافے سے قصہ کے
دلچسپ پہلو کو ابھارا دینے کی کوشش کی ہے اور جگہ جگہ سہارا

تجزیہ کام دے سکتا ہے ہم کہہ سکتے ہیں کہ قصہ نگار کا یہ مقصد بوجوہ احسن تکمیل کو پہونچ چکا ہے۔ اس ضمنی کشمکش کی دو مخالف جماعتیں ہیں ایک طرف جناب عمرو عیار ہیں اور دوسری جانب بختک کی ذات مشترک ہے۔

عمرو اور بختک کی دشمنی کسی ذاتی خاندانی یا قومی احساس پر مبنی نہیں ہے بلکہ وہ امیر حمزہ کے ساتھ عمرو کی دوستی کا لازمی نتیجہ ہے۔

غرض اس طرح تمام داستان کے اشخاص قصہ دو وسیع جماعتوں پر تقسیم کئے جا سکتے ہیں:۔

(۱) بختک کی جماعت (۲) حمزہ کی جماعت۔ ان دونوں کی مساعی کا مرکز دصل نوشیروانِ عادل کی ذات ہے قصہ میں کچھ مدارج طے ہو جانے کے بعد عشق و عاشقی کا عنصر بھی داخل ہو جاتا ہے جو افسانوں کا جزو لاینفک ہے۔ اس منزل سے ہماری مرکزی دلچسپی امیر حمزہ اور ملکہ مہر نگار بنت نوشیروانِ عادل کے عشقیہ حالات میں منتقل ہو جاتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے قصے کے دو اجزا ایک دوسرے سے ممیز ہو جاتے ہیں۔ حمزہ کا مرکز نظر اب نوشیروان نہیں رہتا بلکہ اس کی دلچسپی ملکہ مہر نگار کے ساتھ متعلق ہو جاتی ہے

مگر بختک کا مقصد اب بھی وہی باقی ہے۔ وہ حمزہ اور مہر نگار کے تعلقات سے ڈرتا ہے کہ کہیں یہ شگوفہ رنگ نہ لائے اور حمزہ نوشیروان کا داماد بن کر اس کے دل و دماغ کا مالک نہ بن بیٹھے۔ اسی لئے وہ حمزہ کا برابر پیچھا کرتا ہے اور چونکہ خود اپنی کوششوں سے حمزہ کو شکست نہیں دے سکتا اس لئے وہ زیر دستانہ کارروائیوں یعنی سازشوں کے شرمناک راستوں سے نوشیروان کی جانب بڑھتا ہے اور اس عظیم الشان قوت کے ذریعہ اپنے مخالف کو تنگ کرتا ہے جو خود اس کی اور حمزہ دونوں کی قسمتوں پر حکمراں ہے۔ اسی اندھا دھند حالتِ خبط میں جا بجا اُس کی ہمارے ہیرو سے مٹ بھیڑ ہو جاتی ہے۔

اُدھر شہنشاہ عیاراں کی مساعی کا ماحصل امیر حمزہ کو بامراد دیکھنا ہے۔ حمزہ سے اس کو دلی محبت ہے جس کا تفصیلی ذکر ہم آئندہ کرنے والے ہیں اس لئے وہ یہ نہیں دیکھ سکتا کہ ایک کمزور سازشی ہستی کا وار امیر حمزہ پر چل جائے۔

ممکن تھا کہ قصہ نگار امیر حمزہ کے اس معاون عنصر کو انھیں کے یا اُن کے ساتھی مقبل کے سنجیدہ لباس میں پیش کرتا لیکن یاد رہے کہ یہ قصے کی موت تھی۔ کیونکہ تمام قصے میں سوائے عمرو عیار کے کردار کے شاید ہی کوئی چیز ایسی ہوگی جو تمام دنیا اور ہر شخص کے لئے ہر زمانے

میں دلچسپی رکھنے والی ہو۔

(۵)

داستان کے اشخاصِ قصہ کو جماعتوں کی حیثیت سے بانٹنے کے بعد ہم ان کے مدارج اُن کی اہمیت کے لحاظ سے قائم کریں گے۔ تاکہ زیرِ بحث کردار کا وزن ہم آسانی کے ساتھ معلوم کر سکیں۔ اس نقطۂ نظر سے اشخاصِ قصہ کے حسبِ ذیل مدارج ہوں گے:۔

(۱) نوشیروان۔ یہ قصے کے دو مخالف عناصر کا درمیانی واسطہ ہے۔ اسی کی ذات تک پہونچنے کے لئے دونوں جماعتیں مختلف راستوں سے اپنی پوری قوت کے ساتھ بڑھ رہی ہیں لیکن یہ دونوں کی قسمتوں کا مالک اور دونوں پر حکمراں ہے۔ حمزہ اور بختک کے اثرات اسی کے ذریعہ ایک دوسرے پر مرتب ہوتے ہیں۔ ان کے نفاذ کے لئے اس کی منظوری کی ضرورت ہے۔ وہ دونوں کی قسمتوں کا فیصلہ کرنے پر بھی قادر ہے۔ ایسی ایک اعلیٰ قوت کی قصے کے شیرازہ کو منتشر ہونے سے بچانے کے لئے سخت ضرورت تھی۔

(۲) نوشیروان کی حالت ایک صدرِ جمہوریت کی تھی لیکن اصلی کارکن حمزہ اور بختک ہیں اور حقیقت میں اصلی اشخاصِ قصہ

بھی کہلا سکتے ہیں۔ ان میں سے امیر حمزہ کے کردار کو قصہ نگار زیادہ
مستحکم با لشان کر کے دکھانا چاہتا تھا۔ اسی لیے بختک کی ذات
امیر حمزہ کے کمالات کے اظہار کے لیے بطور جھلکے کے استعمال کی گئی
ہے۔ قصہ نگار نے اپنا مطمح نظر بنا کر امیر حمزہ کی متضاد شخصیت ہے۔ اور
وہ ہر معرکہ میں اس کو شکست دکھانا چاہتا ہے۔ اس کے برخلاف
بختک کی تمام کوششیں امیر حمزہ کے سامنے اور ان کے مقابلے میں
پست اور بے سود ثابت کی گئی ہیں۔ بختک کی مساعی کو دیکھ کر غالب
کا یہ شعر یاد آجاتا ہے:۔

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

(۳) تیسرے طبقے کے کرداروں میں عمرو عیار اور بختک رکھے
جا سکتے ہیں۔ کرداروں کا یہ طبقہ محض اول الذکر سنجیدہ قسم کے کردارو
کے موازنے کی خاطر قائم کیا گیا ہے اور یہی داستان امیر حمزہ کا
ظریفانہ پہلو ہے۔ اس فضا کی روح رواں اور اس حصہ داستان کا ہیرو
عمرو عیار ہے۔ غریب بختک یہاں بھی عمرو عیار کے کمالات کے لئے
(FOIL) ایک جھلکے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور حقیقت میں
حمزہ کا صحیح مقابل بختک نہیں بلکہ نوشیرواں ہے۔ اور عمرو عیار کا
مقابل بختک ہو سکتا ہے نہ کہ اور کوئی دوسرا۔ عمرو کے اوصاف

۔۔۔ بلکہ خود اس کے کردار کے ظاہر کرنے میں تخیل کی ناعاقبت اندیشیوں کو ایک بڑی حد تک دخل ہے۔

(۶)

یہ امر خاص طور سے توجہ طلب ہے کہ قصہ نگار کا خیال کسی حال میں بھی عمرو عیار کے کردار کو اس قدر اہم صورت عطا کرنے کا نہ تھا۔ وہ صرف یہ چاہتا تھا کہ امیر حمزہ کی تاریخی شخصیت کو تمام افسانوی اور تصوری کمالات میں مجسم کر کے دنیا کے سامنے بلکہ زیادہ صحیح ہوگا کہ اپنے مخاطب کے سامنے پیش کرے۔ امیر حمزہ کا تقدس بھی اس میں شامل نہیں کہ قصے کے اثرات کو مستحکم بنا رہا ہے۔ ہم کو اس کا یقین ہے کہ اپنے زمانے میں قصے کی اس شخصیت کو مستحسن نظروں سے دیکھی جاتی ہوگی لیکن اردو والوں کی ذہنیت میں اب اس قدر عظیم الشان انقلاب ہو چکا ہے کہ وہ اس قسم کے نرے تخیلات کو پسندیدگی کی نظروں سے دیکھنے کی اپنے آپ میں صلاحیت نہیں پاتے۔ یہی وجہ ہے کہ حمزہ کی تاریخی شخصیت حیثیت تحقیر قصہ ہمارے نزدیک مجروح ہے۔ لیکن عجیب بات ہے کہ جس ہستی کو صرف ایک افسانوی اور وقتی دلچسپی کا سبب بنایا گیا تھا [illegible] زمانے نے [illegible] عمر [illegible] ایک [illegible]

نظر آرہی ہے۔ یہ امر بھی ادبیات کے تعجبات میں سے ایک ہے
"قبولِ خاطر و لطفِ سخن خداداد است"

حمزہ کے کردار میں کیا چیز ہے جو موجودہ ذہنیتوں کو اپیل کرسکتی ہے؟ لیکن اس کے خلاف جن عناصر سے عمرو عیار کا کردار پیدا کیا گیا ہے اُن میں زیادہ ایسے ہیں جو کسی خاص زمانے کے لئے مخصوص یا کسی خاص جماعت کو متاثر کرنے والے نہیں ہیں۔ اور یہی ایک ایسی چیز ہے جو ادبی تحریروں کو فنا کے دھبے سے بلند کردیتی ہے۔

ان تفصیلات کو پیش نظر کرنے کے بعد ہم عمرو عیار کے کرداری عناصر کی طرف توجہ کرتے ہیں لیکن اس سے پہلے اس امر کا اظہار بھی ضروری ہے کہ خیال رہے کہ عمرو عیار ایک داستان کا شخص قصہ ہے تاہم دیکھنا چاہئے کہ جو خوبیاں اس میں مضمر ہیں وہ کہاں تک موجودہ کردار نگاری کے اصول پر ٹھیک اتر سکتی ہیں؟

(۷)

داستانِ حمزہ اپنے وسیع معنوں میں تاریخی افسانہ ہے۔ جس کے تمام بڑے بڑے کردار نوشیروان، امیر حمزہ، بزرجمہر، عبد المطلب وغیرہ تاریخی شخصیتیں ہیں۔ قصہ کا پلاٹ بھی مدائن کے تاریخی شہر پر لکھا گیا ہے۔ جو ایران قدیم کا ایک عظیم الشان شہر ہے۔ قصہ کی عام فضا پر بھی ایرانی

تاریخ کا رنگ غالب ہے۔ شاید یہ کہا جائے تو زیادہ موزوں ہوگا کہ قدیم ایرانی تمدن کے چوکھٹے میں "مغل ہندی" معاشرت کی تصویریں قائم کی گئی ہیں۔ حمزہ کے کردار کو اٹھاتے وقت مصنف کے دماغ پر غالباً "شاہنامہ" کے ہیرو رستم بن زال کا خیال محیط تھا۔ نوشیرواں ضرورت داستان کو پورا کرنے کی غرض سے ایک عجیب اور اصل سے دور شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ بزرجمہر کا کردار بھی حقیقت سے دور جا پڑا ہے۔ غرض قصہ نگار تاریخ سے سوائے چند ناموں کے دوسرے واقعات کا احسان کش ہونا پسند نہیں کرتا۔ اس لئے داستان کو تاریخی حقائق سے بہت کم سروکار رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ موجودہ اصول کے اعتبار سے تاریخی اشخاص قصے میں ہم حسب دلخواہ تبدیلی پیدا کر لینے کے مجاز ہیں لیکن یہ رعایت محض اُن کی خانگی زندگی تک محدود ہے ان کی ملکی زندگی میں ہم کو دست اندازی کرنے سے محترز رہنا چاہیے۔ داستان کے تاریخی پہلو کو چھوڑ کر ہم افسانوی پہلو کو جانچتے ہیں۔

یہ حصہ داستان کا نہایت دلچسپ ہے اور محض تخلیقی اس حصہ کا ہیرو عمر عیار بھی تخلیقی پیداوار ہے۔ قصہ نگار اس حقیقت سے ضرور آشنا ہے کہ تاریخی شخصیت سے زیادہ خیالی مخلوق کے ساتھ اپنے حسب صوابدید عمل کیا جا سکتا ہے۔ یہاں اس کو اس امر کا خوف نہیں تھا کہ ایسے کردار کے متعلق بے سروپا باتیں بیان کرنے سے

کوئی اس کا معترض ہوگا۔ بہرحال جو کچھ بھی ہو عمرو عیار کے کردار کی پیشکش میں قصہ نگار کی قابلیتیں بڑی حد تک کامیاب ثابت ہوئیں۔ اردو ادب کا ظریفانہ شعبہ بھی عمرو کی پیدائش کا ممنون ہے۔ اس کا نہ ہونا اردو افسانوں کے لئے ایک خسارہ تھا۔

یہ فیصلہ صادر کر دینا کہ عمرو عیار کا کردار قطعاً فوق فطری ہے۔ مناسب نہ ہوگا۔ یہ صحیح ہے کہ اس کی حیات میں جو عناصر فوق الفطرت شامل کئے گئے ہیں۔ اس کی سیرت کو ایک واقعی اور اصلی سیرت سے ممیز اور انسانیت سے مختلف حیثیت عطا کرتے ہیں لیکن اس عنصر کے دور کرنے کے بعد بھی اس کے چند فطری اوصاف ایسے باقی رہ جاتے ہیں کہ جو اگر کسی نئے شخص قصے سے چسپاں کر کے آج کل کی ناولوں کے ذریعہ پیش کئے جائیں تو یقین ہے کہ یہ ایک نہایت دلچسپ چیز ہوگی۔ اور غالباً ایسے کردار کی بدولت ایک ناول ادبیات میں عرصے تک زندہ رہ سکے گا۔

عمرو عیار کے کردار سے غیر فطری اجزا کو دور کرنے کے بعد جو کچھ باقی رہتا ہے وہ ایک پیشہ ور عیار کی سیرت کا حقیقی دلچسپ اور نہایت خوبصورت فوٹو ہوگا۔ یہاں اس امر کے واضح کرنے کی ضرورت تو نہیں کہ عیاری ایک پیشہ کی اہمیت رکھتی ہے جس کا رواج قرون

ماضیہ کی اکثر اقوام میں پایا جاتا ہے۔ اس پیشہ کی بنا محض بادشاہوں اور امیروں کی دلچسپی کے لئے ہوئی تھی۔ مرحلہ یہ پیشہ ایک نئے نام سے ظاہر ہوا۔ یورپ کے اکثر ممالک خصوصاً انگلستان میں بادشاہی عیار اکثر کورٹ جسٹر کہلاتے تھے۔ اس فرقہ کے دلچسپ کارناموں سے اسکاٹ، شکسپیر وغیرہ کے قصے اور ڈرامے مملو ہیں۔

ایرانیوں نے اس خاص پیشہ میں کس حد تک ترقی تھی دی اس کا ثبوت ہم کو عمرو عیار کی شکل میں مجسم ملتا ہے عیاروں کی زندگی کے اصول اور ضوابط تک موجود تھے۔ ان کی خدمت ہمیشہ بادشاہوں کو مسرور کرنا تھا لیکن کبھی کبھی ان سے اہم خدمات بھی لی جاتی تھیں۔ وقتاً فوقتاً انھیں صورت تبدیل کرنا بھی پڑتا تھا۔ عیاری میں وہی شخص کامیاب سمجھا جاتا تھا جو چست اور چالاک اور حاضر دماغ ہو۔ تیز رفتاری بھی اس طرز زندگی کی لازمی شرط تھی۔ جنگ کے وقت بادشاہ کے تمام عیار قطار در قطار میدان جنگ میں جمع ہوتے اور دشمن کو شکست دینے میں اپنے ہاتھ سے جوہر دکھایا کرتے۔ ان کا ایک سردار ان میں انتظام قائم رکھتا تھا۔ بے وجہ کسی شخص کو مارنا ان کے مذہب میں گناہ خیال کیا جاتا تھا کسی کو صرف اس قدر ستایا جاتا تھا کہ وہ بیزار ہو جائے نہ کہ تکلیف میں مبتلا۔ عیاروں کی چال

اور خود ہیئت کذائی بھی اس قابل ہوتی تھی کہ ان کو دیکھ کر خواہ مخواہ ہنسی آجائے۔ ان کا لباس بھی عجیب طرح کا اور قیمتی ہوتا تھا جس کا ذکر قصہ نگار نے نہایت تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ اس قسم کی تمام معلومات کا واحد ذریعہ ہمارے پاس عمرو عیار کا کردار ہے جہاں تک ہمارا علم رہبری کرتا ہے ہم وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ عمرو عیار کا کردار نہ صرف اردو زبان میں یکتا حیثیت رکھتا ہے بلکہ شاید یورپ کی وسیع ترین زبان بھی اس کردار کا مماثل مشکل سے پیش کر سکے۔

(۸)

ادبی کرداروں کی پیدائش کے دو طریقے ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ شخص قصہ کا مکمل خاکہ پہلے ہی ذہن میں مرتب کر لیا جائے اور پھر اس کے مناسب فضا افسانہ میں پیدا کی جائے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ اشخاص قصہ کے متعلق چند اصولی امور کو پیش نظر رکھ کر قصہ کا آغاز کیا جائے اور بعد میں حسب ضرورت اور حسب موقع کرداری خصوصیات کا اضافہ ہوتا جائے۔ پہلی شکل میں قصے کا تمام پلاٹ شخص قصہ پر منحصر ہوتا ہے لیکن دوسری شکل میں شخص قصہ پلاٹ

اس مقالہ میں جہاں جہاں داستان کے صفحات کے حوالے درج ہیں۔ وہ نولکشور کے مطبوعہ نسخے ۱۸۹۲ء میں تصور ہوں۔

سے کے ارتقا کے ماتحت ہے۔ پہلی قسم کے قصوں میں افسانہ نگار شخص قصہ کو
زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس اعتبار سے اگر غور کیا جائے تو ہم یہ یقین
کے ساتھ نہیں کہہ سکتے کہ عمرو عیار کا کرداری نقش قصہ نگار کے ذہن میں
آغاز داستان سے پہلے ہی مرتب ہو چکا تھا۔ کیونکہ عمرو کے کردار کی بعض
بے ربطیاں ہمارے اس خیال کی تائید کرتی ہیں ہاں یہ صحیح ہے کہ
عمرو کے کردار کی پیدائش میں وقتی اضافوں کو بڑی حد تک دخل ہے۔

عمرو عیار سے تعارف کراتے وقت ہی قصہ نگار ایسے قرائنا
پیدا کر دیتا ہے کہ پڑھنے والا چوکنا ہو کر بیٹھ جاتا ہے کہ کسی انوکھے
اور عجیب و غریب شخص سے ملاقات کرے۔ عمرو عیار کے پدر بزرگوار کا
تعارف ہم سے اس طرح کرایا گیا ہے:۔

"بشیر رخصت ہو کر اپنے گھر کی طرف چلا۔ راہ میں امیہ ضمیری نامی
ساربان سے ملاقی ہوا۔ اس نے بشیر سے پوچھا کہ کہاں سے آتے ہو
اور یہ توڑا اشرفیوں کا کیونکر ہمراہ لاتا ہے؟ اس نے مفصل حال
بیان کیا۔ امیہ ضمیری خوشی خوشی اپنے گھر گیا۔ اور سارا قصہ سنایا
اور وہاں جا کر اپنی جورو سے کہنے لگا کہ تو ہمیشہ کہا کرتی تھی کہ میں
پیٹ سے ہوں جلدی لڑکا جن کہ روپے اشرفیاں ہاتھ آئیں
اور خوشی خوشی عیش و عشرت میں اڑائیں۔ اس نے کہا کہ تجھے

"خبر ہے اپنے ہوش کے ناخن لے۔ مجھے ابھی ساتواں مہینہ شروع ہے۔ تو جو
میرے ابھی لڑکا ہوئے۔ میرے دشمنوں کو ان دنوں درد پیٹ کا دھڑکا
ہوئے۔" امیہ نے کہا "تو کھانسنا شروع کر البتہ لڑکا ہو گا۔ اگر آجکل فرزند
تولد ہوا تو فہو المراد ورنہ اور دو مہینے کے بعد جو پیدا ہوا تو مجھ کو فائدہ
کیا ہو گا۔ وہ جھنجھلا کے کہنے لگی "مردوے کی عقل ماری گئی ہے۔ بے
درد دن لڑکا جنواتا ہے۔ زور نہ ظلم عقل کی کوتاہی مجھے آنکھیں
دکھاتا ہے۔" امیہ کو جو طیش آیا ایک لات اس کے پیٹ پر اس زور
سے ماری کہ وہ بیچاری بلبلا کر درد کے مارے لوٹنے لگی بچہ تو اس کے
پیٹ سے نکل پڑا اور اس کا دم فنا ہو گیا۔"

(داستان امیر حمزہ۔ دفتر اول صفحہ ۳۶)

یہی حضرت عمرو عیار کے باپ ہیں جن کے سپوت ایسے نہ ہوں تو تعجب ہے
عمرو عیار نے حرص اور آز اپنے باپ سے ورثہ میں پائی جس کا ثبوت
اپنی حیات کے دوران میں سینکڑوں طرح دیا ہے۔ اگر غور سے مطالعہ
کیا جائے تو واضح ہو گا کہ امیہ ضمیری ہی سے عمرو نے اس سے زیادہ اوصاف
حاصل کئے جتنے سرسری نظر میں ہم معلوم کر سکتے ہیں۔

(۹)

لالچ، بزدلی، ستم ظریفی، دور اندیشی اور رفاقت و ہمدردی

عمروعیار کے کردار کے عناصر اربعہ میں ظاہر ہے کہ یہ چیزیں آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر قریبی تعلق رکھتی ہیں کہ عموماً ایک کا دوسرے کے ساتھ پایا جانا بعید از قیاس نہیں۔ یہ ایک اصولی بات تھی جس پر مصنف داستان حمزہ کی نگاہ ضرور پڑی ہوگی۔ اگر وہ اوصاف کی فہرست میں زیادتی کی خاطر ان کے ساتھ ساتھ عمرو میں سخاوت شجاعت وغیرہ بھی شامل کر دیتا تو یقیناً کردار کو وہ اہمیت ہی نصیب نہیں ہو سکتی تھی جو اب حاصل ہے۔ یہی ایک بڑا راز ہے جو عمرو کے کردار کو اپنے معاصرین سے زیادہ طولانی حیات بخش رہا ہے۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ خود عمرو عیار کے مقدس اور محترم مربی امیر حمزہ صاحبقران سے بھی زیادہ ممتاز حیثیت عطا کر رہا ہے۔

ہم نے ابھی اوپر ذکر کیا تھا کہ بیٹا باپ کا ثانی بلکہ اس سے افضل ثابت ہوا اور میراث پدری سے کما حقہ استفادہ کرنے کے لئے عمرو نے علم پدری کے شرائط کی بھی تکمیل کر لی۔

زمین پر گرتے ہی اس کا سب سے پہلا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے خواجہ بزرجمہر کی انگلی سے انگشتری اس وقت چرا لی جبکہ انھوں نے اس کو خاموش کرنے کی غرض سے انگلی منہ میں دی تھی۔ انگشتری اگر ڈھیلی ہو تو اس کا ایک کمسن لڑکے کے ہونٹوں کے اشارے سے

لیے شخص کی انگلی سے نکل جانا جو باتوں میں شکست ہو جیسا ان قابل تعجب
بھی نہیں۔ یہ پہلا واقعہ ہے جس سے قصہ نگار نے عمرو عیار کی
حرص کا اظہار شروع کر دیا ہے۔ آگے چل کر اس عجیب الخلقت
لڑکے نے صرف کھانے پینے کے معاملات میں امیر حمزہ اور مقبل
کو چارپائی کے نیچے دھکیل کر عادیہ بانو کی دونوں چھاتیوں سے
دودھ پینے بلکہ امیر کے جھولے کا ہیرا چرانے اور مہمانوں کے زیور
چھپانے سے بھی اپنی حد سے بڑھی ہوئی حرص و آز کی قوتوں کا
ثبوت دیا ہے۔

عمرو عیار کی طمع اس قدر شدید تھی کہ روپیہ پیسے کے سامنے
وہ خود اپنی جان کی بھی کوئی حقیقت نہیں سمجھتا تھا۔ لیکن یہ عجیب
بات تھی کہ روپیہ پیسہ اس کے پاس کسی مقصد کا ذریعہ نہیں تھا
بلکہ جارج ایلیٹ کے مشہور ناول سلاس مارنر کے ہیرو سلاس مارنر
کی طرح اس کے پاس بھی دولت بذات خود ایک مقصد اور ایک
مطمح نظر تھی اور وہ دولت کو اس لئے جمع کرتا تھا کہ وہ دولت
ہے۔ سلاس مارنر اور عمرو عیار کے دولت جمع کرنے کی خواہش میں
ایک بڑا فرق یہ ہے کہ اول الذکر اس کو اس لئے چاہتا تھا کہ وہ
اس کے دل کے گوشہ محبت کو پر کر لیتی تھی۔ لیکن موخر الذکر کی آنکھوں

کو ٹھنڈک پہونچاتی تھی سراندیپ کے سفر میں جب امیر حمزہ کا جہاز گرداب میں پھنس گیا تو عمرو نے جہاز والوں کے ہاتھ اپنی جان کو روپوں کے معاوضہ میں فروخت کرنا قبول کر لیا۔ کیا یہ حرص کی انتہائی صورت نہیں؟

ان خلاف عادت مثالوں کو چھوڑ کر بھی اس مجسم حرص و آز کی بعض کارروائیاں ایسی پاکیزہ اور حریص انسانوں کی خام کاریوں کا نمونہ ہیں کہ ان کو پڑھ کر شاید ہی کوئی شخص دیر تک لطف اندوز نہ ہوتا ہو۔ کوہ سراندیپ پر پھرتا پھرتا تھک جاتا ہے۔ اور اس اثنا میں سالم نامی ایک باخدا بزرگ سے ملاقات ہوتی ہے۔ وہ عمرو عیار کو قدم آدم کا راستہ بتلاتے ہیں اور تاکیداً کہہ دیتے ہیں کہ وہاں کے زر و جواہر پر نگاہ نہ ڈالنا ورنہ راستہ نہ مل سکے گا۔ میاں عیار وہاں سے تو وعدے وعید کے راستہ معلوم کر لیتے ہیں لیکن زیارت سے واپس ہوتے ہیں تو جواہرات کی مغیر لگاوٹ ان کے دامن دل کو اس شدت کے ساتھ کھینچ لیتی ہے کہ:—

"منہ میں پانی بھر آیا۔ دل میں لالچ کر آیا۔ سوچا کہ حضرت آدم کے قدم کی زیارت تو کر چکا۔ اب ان جواہرات کو لے کر یہاں سے

جلدی ہی اپنے لشکر کی راہ لی۔ یہاں کون دیکھنے آتا ہے؟ کون
قید کر کے لے جاتا ہے۔ کملی بچھا کر تمام جواہرات کو سمیٹا۔ لیکن جب
دروازہ کے پاس پہونچا تو دروازہ آنکھوں سے اوجھل ہو گیا
...... عمر نے پھر الٹے پاؤں آکر جہاں جواہر پڑا تھا وہیں ڈالدیا
دروازہ پر جو نگاہ کی دروازہ بدستور دکھائی دیا۔ عمر نے
پھر تجویز کیا کہ پہلے اس دروازے پر نشان رکھ آیا چاہیئے تب
جواہر کو یہاں سے لے جانا چاہیئے...... نیم تاج اپنا دروازہ
کی چوکھٹ کی زد پر رکھ کر جواہروں کے ڈھیر کے پاس کھڑے ہو کر
دروازے کو تاکا دروازہ اور تاج دکھائی دیا...... (ص ۱۳۴)

دوسری مثال اس کی حرص و آز کی جو دلچسپی میں پہلی مثال سے
کسی طرح کم نہیں ہے وہ ہے جہاں اس نے روپے پیسے کے لالچ
میں اپنی جان تک دینی گوارا کر لی۔ امیر حمزہ کا جہاز سراندیب کے
سفر میں گرداب بلا سے تہ و بالا ہو کر ڈوبنے لگتا ہے۔ بچنے کی صرف
ایک تدبیر معلوم ہوئی کہ امیر حمزہ یا ان کے نائب جب تک سد سکندری
پر چڑھ کر طبل سکندری نہ بجائیں گے جہاز گرداب سے نکل نہیں سکے گا
امیر حمزہ اور بجانے کے لئے تیار ہوئے تو عمر کو ایسے موقع سے کما حقہ
فائدہ اٹھانے کی سوجھی اور سب لوگوں کی طرف مخاطب ہو کر بولا

یارو تم لوگوں کا بل بکرا ہوتا ہوں۔ اس وقت تو گرہ کھولتے جاؤ
شاید بچ رہوں تو اپنی محنت کا اجورہ پاؤں"

ہر ایک کو جان کی فکر لگی ہوئی تھی اس لئے:۔

"ہر ایک نے ایک کی جگہ سو اور سو کی جگہ لاکھ دینار کا تمسک
لکھ کر عمرو کے حوالے کیا" عمرو نے یہ شعر پڑھا۔

[illegible] دریائے بے پایاں میں [illegible] دل افگندیم بسم اللہ مجریہا و مرسٰہا

اور دم سادھ کر ایک [illegible] [illegible]
پہنچ گیا" (ص [illegible])

(۱۰)

عمرو عیار کی بزدلانہ حرکتیں اور ڈرپوک کی کوششیں بھی اس کے کردار کو کچھ کم دلچسپ نہیں بنا رہی ہیں۔ عام طور پر یہ چیز کسی کردار کو نہ صرف ساقط از اعتبار اور مضحکہ خیز بلکہ مذموم بنا دیتی ہے۔ یہ عنصر بختک کے کردار کا بھی ایک جزو ہے لیکن اس کی وجہ سے اس کا کردار جس قدر ذلیل معلوم ہوتا ہے اسی قدر عمرو عیار کا کردار زیادہ دلچسپ بن جاتا ہے۔ اسی موقع پر کسی فلسفی کا یہ خیال یاد آجاتا ہے کہ چیزیں بذات خود اچھی اور بری نہیں ہوتیں بلکہ اچھے اور برے خود ان کے استعمال کے طریقے ہوتے ہیں۔ بختک کی مثال میں

بزدلی اور نامردی کا اظہار جن واقعات کے اندر کیا گیا ہے وہ اس کی اس خاص حالت پر ایسے براہ راست موثر ہوتے ہیں کہ پڑھنے والے کی نظروں میں اس کی صرف بزدلی ہی بزدلی دکھائی دیتی ہے۔ جس کی وجہ سے ہر پڑھنے والا اس کے متعلق نہایت ذلیل و خوار خیالات قائم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن جب وہ ماحول جس کے درمیان اس خصلت کا اظہار ہوا ہے اس کو نمایاں صورت نہیں دیتا تو ناظرین کے پاس اس کی کوئی اہمیت ہی نہیں رہتی۔ اور وہ گرد و پیش کے بہت سے واقعات میں کا ایک معمولی واقعہ بن جاتی ہے اور جب کسی کردار کے بزدلانہ افعال سے نفرت انگیز نتیجے کے بجائے مسرت خیز نتیجہ مرتب ہو رہا ہو تو قاری اس خاص خصلت کی بھی داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

ذیل میں ہم عمرو عیار اور بختک کی بزدلی کی چند مثالیں پیش کر کے اپنے بیانات کو مصدق بنانا چاہتے ہیں۔ عمرو مکتب کے ملا کو ہزار طرح ستا کر اور تکلیفیں پہونچا کر کوہ ابو قبیس پر مع حمزہ اور مقبل جا رہتا ہے۔ عبد المطلب کے فرمانے پر ملا مکتب کے چند لڑکوں کو لے کر اس کو گرفتار کرنے آتا ہے۔ عمرو نے اس دفعہ تو ملا صاحب کا احترام اور تقدس قطعاً بالائے طاق رکھ کر پہلے ان کے چیلے ابو جہل کا منہ سنگریزوں سے زخمی کیا اور اس کے بعد جب خود ملا آگے بڑھا تو

ایک بڑا سا پتھر پھینک کر اس کا سر ہی توڑ دیا۔ اس واقعے پر خواجہ عبد المطلب
آگ بگولا ہو کر نکلے اور عمرو کو بھی اس کی خبر پہونچی تو اس کے پیر اکھڑ گئے
اور مارے ڈر کے ایسا بھاگا کہ خود اپنے یار غار حمزہ کی طرف بھی
منہ پھیر کر نہ دیکھا کہ کس حال میں ہے۔

مکے سے رخصت ہو کر امیر حمزہ مدائن کی طرف پہلی دفعہ کوچ
کرتے ہیں۔ راستے میں ایک دوراہا ملتا ہے جہاں سے دو راستے
مدائن کو جاتے ہیں۔ لوگوں نے امیر سے کہا کہ پہلا راستہ صاف مگر
چکر کا ہے۔ دوسرا راستہ نزدیک کا ایک آدم خوار شیر کی بود و باش
کی وجہ سے نہایت خوفناک اور ناقابل گزر بن گیا ہے۔ امیر نے دور
کے صاف راستے سے تو فوج کو روانہ کیا اور آپ خود عمرو کو ساتھ
لے کر پر خطر راستے سے چل پڑے۔ "بیشۂ فیض" میں پہونچ کر کچھ ستا رہے تھے
دفعتہ نیستاں میں کچھ کھڑکھڑاہٹ پیدا ہوئی۔ جانور کی آہٹ
ہویدا ہوئی اور ایک شیر اس میں سے نکلا۔ عمرو نے تمام عمر میں
کا شیر بھی نہ دیکھا تھا۔ جوں ہی اس کو دیکھا خوف سے گھوڑے
کو چھوڑ کر ایک عظیم الشان درخت پر چڑھ گیا اور امیر کو پکار پکار کر
کہنے لگا۔ حمزہ! ایک شیر بڑا ہی لمبا چوڑا نیستان سے نکلا ہے
اور آپ کی طرف چلا آتا ہے۔ خدا کے واسطے جلدی پیٹھ پھیر کر

میرے پاس چلے آئیے یا بھاگ کر کسی درخت پر چڑھ جائیے۔ امیر عمرو کی یہ بات سن کر بہت ہنسے اور فرمانے لگے "روباہ خصلت! کیوں بدحواس ہوا جاتا ہے۔ کچھ دیوانہ اور سودائی ہے خود اس کے مارنے کے واسطے میں اس راہ سے آیا ہوں .... وغیرہ

عمرو عیار کی بزدلی میں اس کے اعتقادات کو بھی ایک بڑی حد تک دخل ہے۔ وہ امیر کے ساتھ سراندیپ جانے سے اس بنا پر معافی مانگتا ہے کہ جن جادو اور پانی تین چیزوں سے اسے بہت ڈر لگتا ہے عمرو کے جیسے کردار والے شخص میں بزدلی کا نہ ہونا تعجب سے خالی نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ ایک مکمل ظریفانہ کردار پیش کرنے میں جہاں تک ممکن ہو ایسے تمام عناصر سے دامن بچانا مناسب ہے جن سے کردار میں سنجیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ جبن کا نہ ہونا شجاعت کا سبب ہوگا۔ اور شجیع آدمی ہمیشہ خوددار اور سنجیدہ ہوتا ہے۔ گویا ایک معمولی نفسیاتی کیفیت پر خیال نہ رکھنے سے ایک بہتر سے بہتر کردار انتہائی پست بنایا جا سکتا ہے۔

اس کے بالکل برعکس حالتِ جنگ کی بزدلی کی ہے۔ [illegible] حمزہ کا مقابلہ کرنے سے ڈر کر جب وہ کسی پہلوان کو [illegible] کرنے پر ابھارتا ہے تو حمزہ بلکہ تمام اشخاص قصہ [illegible] اس [illegible] کردار

بے حد حقیر اور ذلیل معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ بختک کی پوشیدہ ریشہ دوانیاں اور شرمناک تدبیریں جو حمزہ کو شکست دینے کے لئے اختیار کی گئیں ان سے اس کا کردار کس قدر ذلیل معلوم ہونے لگتا ہے اس کا اندازہ خود داستان پڑھنے سے بخوبی ہو سکتا ہے۔

(۱۱)

اب ہم عمرو عیار کے کردار کے ایک عظیم الشان عنصر یعنی اس کی شوخ کرداری کو جانچنا چاہتے ہیں جس میں ظرافت کا بڑا امتزاج ہے شرارت کبھی تو کسی مقصد کے حاصل کرنے کا ذریعہ بنائی جاتی ہے اور کبھی وہ خود مقصد ہوتی ہے۔ عمرو کی شوخیاں عموماً پہلی نوعیت کی ہیں۔ اس کی شرارتیں ہر جگہ معنی خیز اور نتیجہ پیدا کرنے والی ہیں۔ اس قسم کی شرارتیں اس طرح صادر ہو جاتی ہیں کہ ایک کام جو ایک عام اور معمولی طریقے پر انجام دیا جا سکتا ہو اسی کو جدت طبع کی آمیزش سے ایک دلچسپ اور ظریفانہ انداز میں ختم کیا جائے

ہم نے اوپر بیان کیا ہے کہ عمرو عیار کا مدمقابل بختک مسخرہ ہے اور اسی کو زمین بنا کر عمرو عیار کی شرارتوں کی رنگ آمیزی سے نفس قصہ میں عجیب عجیب شگوفے کھلائے گئے ہیں۔ عمرو حمزہ کا دوست تھا اور بختک اس کا دشمن۔ عمرو کو فطرتاً اپنے دوست کے بدخواہوں

کے ساتھ عداوت ہونی چاہئے تھی لیکن حمزہ کے دشمنوں میں صرف غریب بختک ہی ایسا ہے جو قصہ نگار کے ہتے چڑھ کر عمرو عیار کا تختہ مشق بن گیا ہے۔ لیکن اس تمام محشرستان ظرافت پر اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کی تخلیق میں خود بختک کی نادانیوں کو بڑی حد تک دخل ہے۔

عمرو کی شوخیوں کو ہم اگر ستم ظریفی کہیں تو زیادہ موزوں ہوگا۔ کیونکہ وہ اپنی شرارتوں کا ہدف ہر وقت کسی نہ کسی کو بناتا اور خود مسرور ہوتا اور اپنے ناظرین کو محظوظ کرتا ہے۔ اگر ہم اس عیار کی شرارتوں کا فرداً فرداً حساب لگانا چاہیں تو یقیناً ایک کتاب اتنی ہی ضخیم تیار ہو جائے گی جتنی خود اس کی سوانح عمری ہو سکتی ہے۔ اس کے رشتہ حیات میں ظرافت کے تار اس طرح پیوست کئے گئے ہیں کہ ایک کا دوسرے سے جدا کرنا وقت طلب امر ہے۔

عمرو عیار کی شوخیوں کے متعلق یہ معلوم کرنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ وہ نوعیت میں نہایت معمولی بلکہ اکثر عامیانہ ہیں لیکن ہندوستانی لڑکوں کی فطرت کے اس قدر مطابق ہیں کہ خواہ مخواہ ان کی وقعت دل میں سما جاتی ہے۔ اور سچ تو یہ ہے

کہ ہندی نو عمر لڑکے اور وہ بھی مکتب میں پڑھنے والے۔ اور ایک
ظریف انسان کے کردار کے نقشے اس قدر وسیع اور خوبصورت
پیمانے پر ہم کو اُردو ادب میں کہیں دستیاب نہیں ہو سکتے۔ اول
تو ظریفانہ ادب کی اُردو میں کمی ہے اور جہاں خال خال حضرات
نے اس طرف توجہ کی بھی ہے تو اس قسم کے گھریلو امور ان کی
توجہ کے محتاج رہے۔ حالانکہ آج کل روزانہ زندگی کے معمولی اور
گھریلو امور کو خوشگوار انداز میں پیش کرنے کی طرف دماغوں نے
جو پلٹا کھایا ہے اس کے اعتبار سے اس صنف کے کردار بھی
ضرور پیش کئے جانے چاہئے تھے۔ بہرحال متذکرہ بالا اسباب
اُردو ادب میں ظریفانہ ادبی کرداروں کا فقدان اور کئی مماثل
اسباب ہیں جو عمرو عیار کے کردار کو اُردو ادب میں ایک دلچسپ
اور ممتاز حیثیت عطا کرتے ہیں۔

ہم یہاں پر صرف ایک دو ایسے واقعات "اس پایانے
دو ندگاں و عیارانِ جہاں" کی حیات افسانوی سے انتخاب
کر کے ہدیۂ ناظرین کرتے ہیں جن میں کوئی نمایاں خصوصیت مل سکتی ہے
عمرو عیار کی تعلیمی زندگی، غریب مُلّا کی پریشاں حالیوں کا
دکھڑا اور اس کی جدت طرازانہ شوخیوں کا ایک سلسلہ ہے۔

فطرتاً آپ بہ شوق اور کھیل کود کی طرف مائل، خواجہ عبد المطلب کے
اصرار اور امیر حمزہ کی رفاقت کے خیال نے مکتب میں بٹھایا تو کیا ہوا
روز روز کی شرارتوں سے ملّا اور تمام لڑکوں کا دم ناک میں
آگیا تھا۔ الف۔ بے۔ تے پر ملّا سے اچھی خاصی جھوٹ ہو گئی۔
ایک روز لڑکوں کے کھانے ملّا کے کپڑوں میں چھپا دئے جاتے
ہیں۔ کسی روز خضاب میں ہڑتال شریک کر کے بیچارے ملّا کے
چہرے کو ڈاڑھی کے بار سے سبکدوش کر دیا جاتا ہے۔ ملّا کی
مار پیٹ کا بدلہ اس کے جسم کو سوئیوں سے چھلنی کر کے نکالا جاتا
ہے۔ ابھی "بابا شملہ" کی مٹھائی کے جانفرسا سانحہ سے ملّا کی طبیعت
عمرو سے صاف نہیں ہوئی تھی کہ دوسرے روز صبح سویرے آپ
سب سے اوّل مکتب میں جا کر اس کو جھاڑ صاف کر کے پڑھنے
بیٹھ جاتے ہیں۔ حضرت ملّا صاحب کو دنیا کی اونچ نیچ کی کیا خبر تھی
انھوں نے دل میں کہا کہ "اس پر میرا خوف غالب ہے۔ سب سے
پہلے آیا ہے۔ آج اس کو کچھ نہ کہنا چاہئے۔ بھلا وا دیا چاہئے"
حالانکہ یہ بھی عمرو کی ایک مجہول شرارت تھی۔ اس کی اس تمام
کارروائی کا مقصد صرف یہ تھا کہ ملّا جی کو ایک نفسیاتی مغالطہ میں
ڈالا جائے۔ اور اس کے دل پر اپنی انفعالیت اور شرمندگی کا

نقش جماکر دوسری بڑی شرارت کے لئے راستہ تیار کرلیا جائے چنانچہ

لانے سب کو سبق دیکر...... خضاب تیار کرکے عمرو کے ہاتھ پہلے

سے حمام میں بھیجدیا اور پیچھے آپ قصد حمام کا کیا۔ عمرو نے راہ

میں فرصت پاکر وہ ہڑتال خوب باریک پیس کر خضاب میں

ملا دیا۔ ہرگاہ ملاجی حمام میں گئے۔ وہ خضاب ڈاڑھی موچھوں

میں لگا کر ایک ساعت کے بعد گرم پانی سے جو دھویا تو مونچھ

ڈاڑھی کا صفایا ہوگیا۔" (ص ۴۴)

ایک معمولی واقعہ سے اس کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ عمرو کے خیالات کی پرواز کس جہان میں رہتی تھی۔ ظرافت اور شرارت اس کی زندگی کے اصول بن گئے تھے۔ اور خود اس کی چلبلی جدّت طراز اور مضطرب طبیعت نے اس کو ہر وقت ایک نئی مہم کے سر کرنے پر ابھارا۔ اس کے مشاہدے کا زاویۂ نگاہ عمومیت سے مختلف تھا۔ ہر وہ واقعہ جو اس کی نظروں کے سامنے سے گزرتا تھا وہ اس کا خاص غرض سے مطالعہ کرتا تھا کہ اس کے کن پہلوؤں سے ظرافت پیدا کی جا سکتی ہے۔

عام طور سے بچپن کی مسرت بخش عناصر دراصل طرز زندگی کی موید ہو سکتی ہے۔ لیکن عمرو کی خاص حالت میں عملی

دورِ حیات اور نظری ایام زندگی میں کسی قسم کا فرق محسوس ہی نہیں ہوتا۔

نوشیروان "باغ داد" میں امیر حمزہ اور ان کے ساتھیوں کے لئے دعوت کا سامان فراہم کرکے ان کو مدعو کرتا ہے۔ بختک اور عمرو کو اندر آنے کی اجازت نہ تھی۔ باغ کے مدخل پر عادی پہلوان کو اس غرض سے قائم کیا گیا تھا کہ کسی کو بادشاہ کی اجازت کے بغیر اندر نہ آنے دے۔ عمرو کے لئے ایسی رکاوٹیں کب قطعی ہو سکتی تھیں؟ عادی کی آنکھوں میں خاک جھونک آپ اندر ہو رہے۔ اور اندر پہونچنے کے بعد آپ نے جو جو کام کئے وہ نہایت دلچسپ اور حیرت انگیز ہیں۔

عمرو مشکل سے یا آسانی سے غرض بہر حال اندر تو پہونچ گیا۔ اب نوشیروان کی محفل عیش میں بار کس طرح پاسکتا تھا؟ امیر کسی طرح اس کو اپنے پاس نہیں بلا سکتے تھے۔ کیونکہ بادشاہ کا حکم ان پر قابل پابندی تھا۔ نوشیروان اس کی فتنہ پردازیوں سے خوف تھا کہ اس کی موجودگی مجلس عشرت میں ضرور تفرقہ انداز کا باعث ہوگی۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اس عیار نے اندر آنے سے پہلے ہی مجلس میں داخل ہونے کی تدبیر سوچ لی تھی۔

گلگشت کرتا ہوا اس قصر کی طرف گیا جہاں بادشاہ اور امیر
بزم افروز تھے۔۔۔۔ متصل قصر کے ایک درخت چنار کا تھا
اس کے نیچے بیٹھ کے دو تارا ملا کر گانے لگا۔ عمرو کا گانا مرغے
کو جلاتا تھا۔۔۔ امیر کے کان میں جو آواز آگئی مقبل وفادار
سے فرمانے لگے کہ عمرو کی سی آواز آتی ہے۔۔۔۔ ہم نے عادی
کو منع کر دیا تھا کہ عمرو کو باغ میں نہ آنے دے۔۔۔۔ پھر یہ
کیونکر آگیا؟ جاؤ عادی کو تو بلا لاؤ" بادشاہ نے امیر کو برہم
دیکھ کر کہا کہ عادی کو بلانا کچھ ضرور نہیں۔ ہم نے عمرو کا قصور
معاف کیا۔ ہاں عمرو کو بلا لو۔۔۔۔" (صفحہ ۹۴)

غرض عمرو کے کمال موسیقی نے اس کو بزم شاہ تک پہونچا دیا لیکن یہاں
پہونچ کر ہم کو معلوم ہوتا ہے اس کے اس طرح دھوکے سے باغ میں
آنے کی غرض کوئی ذاتی منفعت نہیں تھی، بلکہ امیر سے ملاقات کرنی
منظور تھی۔ باغ میں داخل ہونے کے بعد سے اس کی پیش بینی نے
اس کو اس امر کا یقین دلا دیا تھا کہ نختک بھی ضرور اندر آنے
کی کوشش کرے گا۔ اس خیال نے اس کو جھاڑی جھاڑی گلبن
گلبن بوٹا بوٹا دیکھنے پر مجبور کر دیا۔ اس معائنہ کے دوران میں
ہر روش پر جو نگاہ پڑی، بغور جو نظر کی دیکھا کہ کوئی شخص سر

نکال کر ادھر اُدھر دیکھ رہا ہے اور پھر سر کو اندر کھینچ لیتا ہے۔
سمجھا کہ ہو نہ ہو یہ نحتک ہے .... خواجہ علف پوش سے کہ مہتر
باغبانوں کا تھا جا کر کہا کہ "تو تو غفلت میں سکھ نیندیں لے رہا ہے
اور باغ میں ایک چور بدر رو کی راہ سے گھسا جاتا ہے۔
میں نے آہٹ پا کر تجھے خبر دی ..... اب تو جان اور تیرا
کام جانے اور بادشاہ کا انتقام جانے .... وہ گھبرا کے
مع چند باغبانوں کے بیلچے لیکر اٹھا اور بدررو سے متصل
دیوار باغ سے لگ رہا۔ جوں ہی نحتک بدررو سے نکلا۔
باغبانوں نے لپٹ کر پکڑ لیا۔ ہر چند اُس نے کہا کہ "میں نحتک ہوں"
کسی نے نہ مانا۔ ایک درخت کے ٹھنے میں لٹکا کر ہر ایک نے بجائے
خود زد و کوب کرنی شروع کی .. جب خوب ہڈیاں نحتک
کی نرم ہو چکیں اور پیٹھ اور پسلیاں ورم کر گئیں"
تو اس کو ایک درخت سے بندھوایا اور ادھر بادشاہ کو ابھار کر
سیر گلگشت پر مائل کیا تا کہ وہ سب ارکان دولت کے ساتھ اپنے
وزیر نحتک کی شرمناک صورت دیکھیں غریب نحتک کی شامت
آئی تھی جو یہاں اس طرح چلا آیا۔ اس فضیحت کے بعد جب دربار
میں جلوہ گر ہوا اُس نے پھر اپنے کرتوتوں سے اپنے آپ کو نظروں کی آنکھ

میں کانٹے کی طرح کھٹکا دیا۔ امیر حمزہ کی نگاہ جب سے بختک پر پڑی تھی ہر گھڑی اُٹھ کر باہر جاتے اور بام ولدار پر نگاہ ڈال آتے بختک تاڑ گیا اور اُن کو روکنے کی کوشش شروع کی اور بادشاہ سے کہا کہ

"لوگ ہر گھڑی محفل سے اُٹھ اُٹھ کر باہر جاتے ہیں مجلس کا لطف جاتا ہے۔۔۔۔ حکم دیجئے کہ جو کوئی بلا ضرورت مجلس سے باہر کا قصد کرے گا اس پر سو تمن جرمانہ دینا پڑے گا۔"

امیر نے بھی اس کی تائید کی لیکن اُٹھنا کم نہ ہوا اور جرمانے بھرتے رہے۔ بزرجمہر کے اشارے پر عمرو نے بختک کو جن جن طریقوں سے رسوا کیا اُس کا منظر صفحہ ۱۰۵ اور ۱۰۶ پر ملاحظہ فرمائیے۔

(۱۲)

عمرو عیار کا کردار کتنے ہی مضحکہ خیز اور دلچسپ صفات کا مجموعہ کیوں نہ ہو لیکن چند عمدہ صفات سے کلیتہً خالی نہیں ہے۔ عمرو عیار لالچی، چور، شریر غرض سب کچھ تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ نہایت عاقل اور فرزانہ بھی تھا۔ اس کے دور اندیش ہونے میں کسی کو شبہ نہیں۔ اس کے اس خاص وصف کو ہم اس کے کردار کے عمیق مطالعے کے بعد اخذ کر سکتے ہیں۔

عمرو بہ لحاظ نام اور باعتبار کردار ایک عیار ہے۔ اور عیّاری

بھی کیا ہے۔ شاید اس کے جیسے بلند پایہ عیار بہت کم گزرے ہوں گے ظاہر
ہے کہ اس پیشے کی تمام خدمات انجام دینے کے لیے جس قماش کے آدمی
کی ضرورت ہوگی وہ نہایت ذکی اور سریع الفہم ہوگا کیونکہ اس کے
بغیر اس پیشے میں کامیابی ممکن نہیں ہے بے معنی مذاق اور لغو شرارت
بیوقوفی کی علامات ہیں۔ اس قسم کے مذاق سے عمرو عیار کے کردار کا
دامن عموماً پاک ہے۔ اس کا مذاق مؤثر دل اور نتیجہ خیز ہوتا ہے۔

وہ تمام فطری افعال بھی جو عمرو سے منسوب کئے گئے ہیں
ایسے نہیں ہیں کہ ہر کس و ناکس ان کا سرانجام کر سکے اس نے اپنی
عقل خداداد کی مدد سے امیر حمزہ کو قدم قدم پر ٹھوکریں کھانے سے
بچایا ہے۔ امیر حمزہ ایک شجیع اور بہادر انسان ہیں جن کی طبیعت
ہر بہادر انسان کی طرح سادہ اور ایچ پیچ سے بے خبر واقع ہوئی ہے وہ
فتنہ پردازانہ پیچیدگیوں سے کماحقہ ناواقف ہیں۔ کیونکہ ان کو اپنی
قوت بازو پر پورا بھروسہ ہے۔ وہ کمزور انسان ہوتا ہے جس کی ہمت
شرمناک ریشہ دوانیوں میں صرف ہوتی ہے جب قوت بازو سے
کامیابی حاصل کرنی اس کے حصہ میں نہیں ہوتی تو وہ مجبوراً اور فطرتاً
سازشوں پر اتر آتا ہے حمزہ جیسے دلیر شخص پر ایک روک تھام کی
کل بھی ہونی ضروری تھی۔ جو اس کو اونچ نیچ سے آگاہ کرتی رہے

یہ کام حمزہ و عیار کے سپرد کیا گیا ہے۔ اور اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ عمرو عیار کی تمام افسانوی حیات کا کس قدر حصہ خود اپنی ذات کے لئے صرف ہوا ہے اور کتنا امیر حمزہ کے لئے وقف ہے؟ صرف اس کی حرص تو ہم کو کہیں کہیں اس کا شبہ دلاتی ہے کہ اس کو اپنا خیال ہے اس کے سوا اور کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ عمرو نے کوئی کام ذاتی نفع کی خاطر انجام دیا ہے۔

اس خاص نقطہ نظر سے بھی عمرو کی حالت واضح ہو جانے کے بعد ہم کو اس کی پیش بینی ذکاوت اور فراست کی ماہیت کے سمجھنے میں کوئی دقت باقی نہیں رہتی۔ عمرو کی ہوشیاری سے آجکل کے طبیب بھی سبق لے سکتے ہیں۔ گستہم پہلوان نے دھوکے سے امیر اور ان کے رفقا کو اپنے مکان میں دعوت پر بلایا۔ بے خبری کے عالم میں چار سو مسلح سپاہی امیر پر آن پڑے۔ ایسی نازک حالت میں امیر کے جاں نثار رفقا میں سے بہرام نے سینہ سپر کرکے اس وار کو اپنے شکم پر لیا جو امیر پر اترا چاہتا تھا۔ اس صدمے سے اس کی آنتیں پیٹ کے باہر نکل پڑیں اور سسکنے لگا۔ بزرجمہر جن کی ذات میں ایک قدیم حکیم کے پورے لوازم جمع تھے نہایت پریشان تھے بہرام "روودہ" دل پر ہاتھ لگانے سے فوراً مرجانے لگا اور یہ غیر ممکن

ہے کہ روزہ دل کو ہاتھ نہ لگایا جائے اور زخم کے سینے کی کوئی تدبیر عمل میں آئے۔"

"عمرو بولا خواجہ! واقع میں آپ حکیم حاذق ہیں اور میرے استاد صادق ہیں لیکن حق یہ ہے کہ حکمت بہت مشکل ہے".... یہ کہکر ایک استرہ جیب سے نکالا۔ بہرام کو دونوں پاؤں کے درمیان دباکر ہاتھ پیٹ کی طرف بڑھایا۔ بزرجمہر نے عمرو سے پوچھا کہ ارادہ کیا ہے؟ عمرو نے کہا کہ جتنی آنتیں پیٹ کے باہر ہیں اُن کو ہاتھ کی صفائی سے صاف کر دوں گا.... پھر مرہم لگا کر اچھا کر دوں گا۔" بہرام نے عمرو کی جو تقریر سنی سناٹے میں آیا۔ زندگی سے مایوس ہو کر نہایت گھبرایا۔ ٹھنڈی سانس جو حسرت سے بھری تمام آنتیں پیٹ میں جاتی رہیں۔" (ص ۹۲)

اس میں شک نہیں کہ بادی النظر میں عمرو کے دانشمندانہ افعال بعض وقت نہایت معمولی نظر آئیں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ معلوم ہو جانے کے بعد ہر شے آسان ہے۔

نوعیت میں اس سے بالکل مختلف ایک اور مثال اس کی ہوشیاری کی پیش کر کے ہم اس بحث کو ختم کرتے ہیں۔

امیر حمزہ کا جزیرہ سراندیپ کو جانا ٹھہر گیا اور بادشاہ نے امیر کی درخواست پر مہر نگار کے ساتھ ان کی منگنی کی رسم ادا کیے جانے

کا حکم بھی صادر فرما دیا۔ امیر محل میں جا رہے تھے۔ بختک کے دل میں شرارت
کی ٹھانی کہ چل کر سننا چاہیے کہ امیر اور مہر نگار میں کیا راز کی باتیں ہوتی
ہیں۔ فوراً خچر پر سوار ہو کر نکلا۔ محل کے قریب دونوں کی مڈبھیڑ ہوئی
عمرو نے امیر سے کہا کہ آپ چلئے میں اس سے سمجھ لوں گا۔ آگے بڑھ کر
بختک کے خچر کی باگ پکڑ لی اور ایک پرانا تمسک اس کے آگے کر دیا
جس کی رو سے اس کے (۵۰۰) ٹمن بختک پر واجب الادا تھے۔
عذر کرنے لگا کہ میں ہندوستان جا رہا ہوں۔ جیتا واپس ہوتا ہوں یا
مر رہا۔ میری رقم واپس کر دیجئے۔ بختک کے پاس اس وقت رقم کہاں
تھی۔ بلطائف الحیل ٹالنا چاہا۔ عمرو اس کے سر ہو رہا اور زچ کر کے
واپس لوٹا۔

محل میں داخل ہونے کی کوشش کی تو دربان لکڑی اٹھا کر پیچھے
دوڑا۔ عمرو آنکھوں پر ہاتھ رکھ کر اس زور سے چلایا کہ امیر بدحواس
ہو گئے۔ دربان منت سماجت کرنے لگا۔ غرض اچھا خاصا ہنگامہ برپا
ہو گیا۔ تو امیر دوڑے ہوئے باہر تشریف لائے اور آنکھوں پر سے
ہاتھوں کو علیحدہ کیا تو دیکھا کہ آنکھیں صاف اور تارا سی چمکتی ہیں۔
شرارت کا سبب پوچھا۔ کہنے لگا آپ کے سر کی قسم دربان نے لکڑی
مجھے مارنے کو اٹھائی تھی، اگر لکڑی مارتا تو میری آنکھوں ہی میں

لگتی اور آنکھیں پھوڑ ہی ڈالتی۔" امیر اس کو اندر لے گئے۔

عمرو کی یہ ساری کوشش صرف اس مقصد کے ماتحت عمل میں آئی کہ کسی طرح اندر جا کر اپنی "سرمایہ دار" معشوقہ فتنہ بانو سے ملے اور کچھ نقد مال لے جائے۔

ان چند مثالوں سے نہ صرف عمرو کی دور اندیشی، ذکاوت اور ہوشیاری کا ثبوت ملتا ہے بلکہ ان سے اس کی دوستانہ ہمدردی، ایثار، رفاقت اور امیر حمزہ کے ساتھ اس کی خود فراموشانہ محبت کا بھی پتہ چلتا ہے۔

(۱۳)

ہمارے اوپر کے بیانات اس امر کے کافی مظہر ہیں کہ عمرو عیار کے کرداری عناصر انفرادی حیثیت سے نہیں بلکہ مجموعی حیثیت سے اس میں ایک انفرادیت پیدا کر کے اس کو داستان کے زندہ کرداروں میں شامل کرتے ہیں۔ اگر کوئی شخص ہم سے پوچھے کہ عمرو عیار کے کردار میں جو کردار نگاری کی تمام خوبیاں موجود ہیں یا نہیں [illegible] کردار میں [illegible] تو شاید ہم [illegible] کے لئے تیار [illegible] [illegible] ہم اس بات [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] بیانات میں متفق [illegible] کی [illegible]

لیکن داستانِ امیر حمزہ کا مصنف برخلاف تمام اصلی اشخاص قصے کے عمرو
عیار کے لباس کا ذکر بے حد تفصیل کے ساتھ پیش کرتا ہے اور عیاری کے
لباس کا بیان اس سے زیادہ تفصیل کے ساتھ ہم کو شاید ہی کہیں
دستیاب ہو سکے (ملاحظہ ہو صفحہ ۵۴-۵۵) مصنف کی اس دوربینی کے
ہم خاص طور پر ممنون ہیں۔

(۱۴)

اس مقالے کو ہم اس وقت تک تشفی کے ساتھ ختم نہیں کر سکتے
جب تک کہ ان چند خامیوں کی طرف بھی ایک اجمالی اشارہ نہ
کر دیں جو قصہ نگار نے بلحاظ کردار نگار عمرو کی شخصیت کے پیش کرنے
میں کی ہیں۔ اگر فوق الفطرت عناصر سے چشم پوشی اس عذر کی بنا پر
کر بھی لی جائے کہ قدیم قصوں کا یہ ایک لازمی اصول تھا پھر بھی بعض
ایسے غیر نفسیاتی اور خلافِ فطرتِ انسانی امور کے پیدا کرنے پر قصہ نگار
کسی حال میں بھی معاف نہیں کیا جا سکتا جو اس کے روزانہ مشاہدے
تعلق رکھتے ہیں۔ اگر ذرا بھی توجہ کی جاتی تو کوئی وجہ نہیں کہ عمرو کا کردار
چند معمولی اعتراضات یا افادہ اعتراضات سے پاک نہ ہو جاتا۔
تمام فوق الفطرت قصوں کی طرح داستان حمزہ کے کردار بھی
اپنی پیدائش کے وقت سے لے کر آخر وقت تک ایک حالت پر قائم

رہتے ہیں۔ حمزہ ہو یا عمرو کسی کے بچپن اور بڑھاپے میں کوئی فرق نظر نہیں آتا جس حالت میں کہ دنیا کے افسانوں وجود پذیر ہوتے ہیں اسی حالت میں راہی عدم بھی۔ عمرو کی زندگی کے ابتدائی اور آخری واقعات کے تقابلی مطالعہ سے ہمارے اس بیان کی تصدیق ہو سکتی ہے۔

قصہ نگار نے ایام شیر خوارگی ہی میں عمرو سے ایسے افعال سرزد کرائے ہیں جو کسی حال میں بھی بے سمجھ لڑکوں سے سرانجام نہیں پا سکتے۔ اگر عمرو کی پہلی شرارت یعنی بزرجمہر کی انگشتری کے چرا لینے کو ایک اتفاق سمجھ کر ہمارا ذہن تسلیم بھی کر لے تو بھی یہ کب قرین قیاس ہو سکتا ہے کہ چار ماہ کا بچہ اپنے سے زیادہ قوی لڑکوں کو قصداً پلنگ سے نیچے گرا کر دایہ کی دونوں چھاتیوں سے آپ اکیلا دودھ پی جائے۔

اس مثال سے زیادہ بعید از قیاس عمرو کا حمزہ کے جھولے سے لعل چرانا ہے عمرو نے مکتب کے ملا سے پہلے سبق پر جو حجت کی تھی وہ ایسی ہے کہ شاید آج کل کے بعض انٹرنس کے طالبعلموں کی سمجھ میں بھی اچھی طرح نہ آسکے۔ یہ وہ غلطی ہے جس کا ارتکاب نذیر احمد نے بھی اپنی ہر دلعزیز تصنیف "توبۃ النصوح" میں کیا ہے اور جس کا ذکر ہم نے اس کتاب میں بالتفصیل کیا ہے جہاں عمر اور مکالمے میں مطابقت کی ضرورت پر زور دیا گیا ہے۔[1]

[1] ملاحظہ ہو "دنیا کے افسانے" صہ ۹۱

"...... عمرو سے جب اس نے کہا کہ "الف" بولا "راست اور برحق ہے"
تو اس نے کہا کہ "میں کہتا ہوں کہ "الف" کہہ تو کہتا ہے کہ "راست اور برحق
ہے"۔ یہ کیا بات ہے؟ کیسا احمق ہے؟ عمرو نے کہا کہ "جو آپ کہتے ہیں
اس کا جواب دیتا ہوں۔ جو بات میں سمجھا ہوں وہی خدمت عالی
میں عرض کر رہا ہوں۔ یعنی آپ کہتے ہیں "الف" میں کہتا ہوں "راست
اور برحق ہے"۔ اس میں سر مو فرق نہیں مطلق ہے۔ یعنی الف سیدھا
ہے اور الف کا عدد ایک ہے۔ اور ذات وحدہ لاشریک کی بھی ایک
ہے۔ اگر یہ غلط اور لغو کہتا ہوں تو آپ تادیب اور تنبیہ فرمائیے۔ مجھے
قائل کیجئے۔ اور کسی طور پر سمجھائیے۔ آپ اس میں کیا کہتے ہیں؟ کیا خدا
واحد نہیں ہے؟ .... کوئی بھی اس سے مشارکت رکھتا ہے؟ اس کے
سوائے اور کوئی شان وحدانیت رکھتا ہے؟ .... وغیرہ (ص ۴۱ تا ۴۳)

یہاں ہم بخوف طوالت صرف ایک نمونے پر اکتفا کرتے ہیں۔ ان تمام خلافِ
عادت واقعات کو پڑھنے کے بعد قاری کے دل میں یہ خیال خود بخود پیدا
ہوگا کہ جس شخص نے صفحے کے صفحے سیاہ کر ڈالے ہیں اور نہ صرف سیاہ کیے
بلکہ ان میں ایسی دلچسپی مضمر رکھی ہے کہ آج تک لوگ داستان کو برابر پڑھتے
چلے جا رہے ہیں۔ ایسا کیا بیوقوف تھا کہ اس میں سچ اور جھوٹ میں
تمیز کرنے کا شعور نہ رکھتا تھا؟ قصے کی سیرتوں کے طویل سلسلے پلاٹ کا

ایک حد تک انتظام تخئیل کی بلندی یہ تمام چیزیں ایسی ہیں جو ایک لغو نگار کے قلم کا نتیجہ نہیں ہو سکتیں قصہ نگار غیر معمولی ذہانت کا آدمی نہ تصور کیا جائے تاہم اس کے دیوانہ ہونے کا کسی کو شبہ نہیں ہو سکتا پھر یہ کیا معاملہ ہے کہ ایک سمجھدار آدمی بعض وقت کسی خبط کے دورہ میں بے سروپا باتیں کہنے لگے!

واقعہ یہ ہے کہ قدیم قصہ نگاروں کی ذہنیت موجودہ قصہ نگاروں سے بالکل مختلف تھی۔ ضرورت زمانہ کے لحاظ سے ان کے قصے کا پیش ہونا ہی اُن کی ہر دلعزیزی کے لئے کافی تھا۔ پڑھنے والے تنقید کا کوڑا لے کر تو نہیں بیٹھتے تھے۔ جو کچھ ایک بلند تخئیل کا نتیجہ ہوتا اُس کے استقبال کے لئے عوام بخندہ پیشانی تیار رہتے تھے۔ یہ اسباب تھے جو قدیم داستانوں کی دلکشی کا باعث ہوئے۔

لیکن اس اختلاف کے باوجود قدیم اور جدید قصہ نگاروں کی ذہنیت میں ایک چیز ضرور مشترک بھی پائی جاتی ہے۔ اور وہ کردار کے مکمل کرنے کے لئے مواد کی جستجو ہے۔ جس طرح ایک جدید ناول نگار ہیجان خیز اور تعجب انگیز واقعات کے اندر سے ایک شخص کو بامراد نکال لاتا ہے اُسی طرح قدما نے بھی اس کی کوشش کی صرف طریقے مختلف ہیں۔ جن افسانوی مضمون کو ہم معمولی اور

مطابق فطرت واقعات کی باریکیوں سے سلجھاتے ہیں۔ قدما انہی کو غیر معمولی اور فوق فطری ذریعے سے سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے اس فعل میں بعض وقت خود ان کے یا مخاطبین کے اعتقادات کو بھی دخل ہوتا ہے۔ اگلے لوگوں نے جو کچھ کیا وہ ان کے زمانے کا تقاضہ تھا۔ اور ہم جو فطرت کا راگ گا رہے ہیں یہ نتیجہ ہے ہمارے معاصرین کی اس طرف توجہ کا۔ قدما عجائبات کے متلاشی رہتے تھے۔ یہ چیزیں اب ہماری معاشرت کو مسرور کرنے سے قاصر ہیں۔

اس کے علاوہ قدیم اور جدید اصول افسانہ نگاری میں ایک اور بین فرق پڑ گیا ہے۔ قدیم افسانہ نگاری کا اصول تصوریت (IDEALISM) تھا اور موجودہ افسانے حقیقت (REALISM) کے اصول پر لکھے جاتے ہیں۔ قدیم لوگ تصوری دنیا کی تخلیق کو زیادہ پسند کرتے تھے جس کی ہر شئے اپنی انتہائی کمالات اور قوتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی تھی۔ حقیقت ایک حد تک افسانہ نگاری کے دائرہ سے باہر تصور کی جاتی تھی۔ اس لئے ان کا تخیل جب کبھی ایک مکمل دنیا کے اجزا کی جستجو کی طرف جولانی پاتا تو وسائل کی کمی کی وجہ سے ایسے راستے اختیار کرتا جو خود عمر و عیار کی کردار نگاری میں اختیار کیے گئے ہیں۔ قدیم قصوں میں جہاں ایک ہیرو خدائی قوتوں کا مظہر ہوتا ہے

شیطانی طاقتوں کا حال بھی ہیرو کے مخالف کی شکل میں پیش کیا جاتا
ہے۔ ورنہ اس کے بغیر ڈرامہ کی تکمیل نہیں ہو سکتی۔

ان اصولوں کی روشنی میں شیکسپیئر کے کردار کا مطالعہ
اس کے کردار کے چند اہم گوشوں کو نمایاں کر دے گا۔ کسی فنکار
سے مانوس ہونے اور اس کی صحیح قدر و قیمت قائم کرنے کی غرض
سے ضروری ہے کہ ہم اس کا مطالعہ اس اصول کے تحت کریں
جس کو ایسکویتھ (ASQUITH) "تاریخی نظریہ تنقید"
(HISTORIC METHOD OF CRITICISM) کے نام سے
موسوم کرتا ہے[1]۔ اس اصول کی رو سے ہر فنکار کو اس کے اپنے
ماحول کے درمیان رکھ کر جانچا جاتا ہے جب تک ایسا نہ ہوگا
کسی ادیب یا مشہور شخص کی اہمیت کا صحیح اندازہ قائم کرنے میں
ہم کامیاب نہیں ہو سکیں گے۔ اگر ایسا نہ ہو تو قدیم شاعر کی طرح
افسانہ نگار کو بھی مجبوراً یہ کہنا پڑے گا۔

"قصہ مرا بمدرسہ کہ برد؟"

---

[1] اوکشنل ایڈریسز باب "تنقید"

اشاریہ

(ا)

ب

پ

ت

ٹ

ج

چ

ح

خ

د

ڈ

ر

ز

س

ص

ط

ظ

ع

ق

ک

گ

ل

م